



Francisco Javier Díez de Revenga

Didáctica del texto literario

Análisis y explicación de textos poéticos españoles

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

DIDÁCTICA DEL TEXTO LITERARIO

Análisis y explicación de textos poéticos españoles



Región de Murcia
Consejería de Educación, Formación y Empleo



Región de Murcia
Consejería de Educación, Formación y Empleo
Secretaría General

© Consejería de Educación, Formación y Empleo. Secretaría General
Servicio de Publicaciones y Estadística

© del texto: Francisco Javier Díez de Revenga, 2010

Portada: Casa de Lope de Vega. Madrid
Cortesía de la Real Academia Española

ISBN: 978-84-693-0531-7

Depósito Legal: MU-485-2010

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: Tipografía San Francisco, S.A.
tsf@ono.com

... es mejor pasar el tiempo en fazer libros que en iugar los dados o fazer otras viles cosas.

Juan Manuel, *Libro Enferido*

INTRODUCCIÓN

Pretende la presente colección de comentarios de textos facilitar el acceso a obras significativas de la creación poética española a los estudiantes de distintos niveles educativos, desde la Secundaria al Bachillerato y a las enseñanzas de Grado en el marco del EEES.

Los alumnos podrán así adquirir capacidades exigidas en las instrucciones de la enseñanza de tales niveles, como caracterizar algunos momentos importantes en la evolución de los grandes géneros literarios, relacionándolos con las ideas estéticas dominantes y las transformaciones artísticas e históricas; analizar y comentar obras breves y fragmentos significativos de distintas épocas, interpretando su contenido de acuerdo con los conocimientos adquiridos sobre temas y formas literarias, así como sobre periodos y autores.

También podrán realizar trabajos críticos sobre la lectura de una obra significativa de una época, interpretándola en relación con su contexto histórico y literario, obteniendo la información bibliográfica necesaria y efectuando una valoración personal, de las obras literarias como punto de encuentro de ideas y sentimientos colectivos y como instrumentos para acrecentar el caudal de la propia experiencia; realizar análisis comparativos de tales textos con otros de la literatura española de la misma época, poniendo de manifiesto las influencias, las coincidencias o las diferencias que existen entre ellos.

Lo que se pretende con estos comentarios de textos es que el estudiante adquiera la facultad de interpretar obras literarias de distintas épocas y autores en su contexto histórico, social y cultural, señalando la presencia de determinados temas y motivos y la evolución en la manera de tratarlos, relacionándolas con otras obras de la misma época o de épocas diferentes, y reconociendo las características del género en que se inscriben y los tropos y procedimientos y fomentar el interés por la lectura y por la actualidad literaria, por medio de la explicación, oral o escrita, o el debate sobre la contribución del conocimiento de una determinada obra literaria al enriquecimiento de la propia personalidad y a la comprensión del mundo interior y de la sociedad, así como conseguir que el estudiante logre disfrutar de la lectura como fuente de nuevos conocimientos y como actividad placentera para el ocio, subrayando los aspectos que se han proyectado en otros ámbitos culturales y artísticos y poner de relieve las diferencias estéticas existentes en determinados momentos.

TEXTOS POÉTICOS DEL SIGLO DE ORO



Garcilaso de la Vega, Dos sonetos

I

Cuando me paro a contemplar mi'stado
y a ver los pasos por dó me han traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;

mas cuando del camino'stó olvidado,
a tanto mal no sé por dó he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.

Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme
si quisiere, y aún sabrá querello;

que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?

X

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía,
y con ella en mi muerte conjuradas!

¿Quién me dijera, cuando en las pasadas
horas qu'en tanto bien por vos me vía,
que me habiades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

Pues en una hora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes,
llevame junto el mal que me dejastes;

si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes, porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

Al comenzar este comentario, hay que hacer referencia en primer lugar a dos conceptos pertinentes en relación con estos dos sonetos: «imitación» y «tradición áurea». El primero de ellos, de acuerdo con la erudición especializada en la literatura clásica española, consiste en, la elaboración artística, como estímulo, como homenaje y como signo de admiración, de un texto ya existente, si hablamos de literatura, o de un gesto artístico general. Se trata de expresar la admiración hacia un modelo con la intención incluso de mejorarlo o superarlo, basándose en sus propios instrumentos. Se dice que Virgilio imita a Homero, como el arte imita a la naturaleza. Un compositor musical, se deleita realizando variaciones sobre un determinado tema correspondiente a la imaginación de otro compositor. La idea de plagio, el concepto de originalidad moderno no son incompatibles con la imitación clásica, tal como señala John H. R. Polt, que asegura que «podrá corresponder tal procedimiento, o no, a nuestro ideal postromántico de la “originalidad”; pero no fue invención del setecientos, ni creo que estemos dispuestos a menospreciar los versos de un Garcilaso (*Oh dulces prendas por mí mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería*) por ser imitación de otro verso, virgiliano (*Dulces exuviae, dum fata deus-que sinebat*)».

Lo hemos de ver enseguida en los dos sonetos que proponemos de Garcilaso de la Vega para estudiar las estrategias en el comentario de textos en la enseñanza secundaria.

Los vientos renovadores que revolucionaron la poesía española entre 1920 y 1936 trajeron consigo muchos signos de originalidad que situaron la promoción poética surgida en aquellos años entre las mejores de toda la historia de la literatura española. Una de las más singulares actitudes de todos los poetas de aquel espléndido grupo fue el respeto hacia la tradición. Como señaló Dámaso Alonso ellos no iban contra nada, y lo que sí hicieron fue volver sus miradas de lectores y de estudiosos hacia nuestro Siglo de Oro, especialmente hacia su poesía, que descubrieron, reivindicaron y propagaron. Se produjo así una relación muy intensa entre afanes innovadores, aprendidos en el arte de vanguardia, y el respeto y conocimiento de la tradición culta, que inspiró muchas de sus representaciones poéticas.

La vuelta de los poetas surgidos en aquellos años hacia la poesía de los siglos XVI y XVII, y la asimilación de su legado tanto lingüístico como poético y cultural, es lo que hemos denominado tradición áurea, que se prolonga en el tiempo, llega hasta poetas cronológicamente más cercanos a nosotros y supera incluso los límites de los géneros literarios. De manera que la recepción de poetas como Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Cervantes, Góngora, Quevedo o Lope, entre otros, en los poetas del siglo XX, nuestros contemporáneos, es objeto del máximo interés, a pesar de que en el campo de la presencia de la poesía áurea en nuestros contemporáneos mucho se ha hecho, por parte de reputados estudiosos, pero aún queda más por hacer.

En el caso particular de Garcilaso de la Vega, en mi libro *La tradición áurea*, un capítulo completo está dedicado a la presencia del poeta toledano en las letras del siglo XX, en donde señalo que entre los escritores del Siglo de Oro recuperados por los poetas del 27, Garcilaso de la Vega ocupa un importante lugar, aunque hay que decir que las relaciones Garcilaso-poetas del 27 no han sido tan estudiadas ni tenidas en consideración por los estudiosos, que se han detenido, con mayor atención, en las relaciones del poeta de Toledo con los movimientos poéticos de posguerra. Pero Garcilaso fue objeto de admiración de todos los poetas del siglo XX.

Escribía en 1957 Gregorio Marañón que:

La gloria de los pueblos es la de sus espíritus insignes. ¿Qué queda hoy del ímpetu encarnizado de las Comunidades que regaron de sangre Castilla? ¿Qué del poder de los Austrias? ¿Qué sabemos ahora dónde

estaba la razón de los conflictos que se ventilaban en España y en Europa? La verdad era Garcilaso y los demás creadores, vigentes y eficaces todavía y para siempre. Cinco siglos después, Juan Ramón Jiménez, al llegar a Nueva York, para decir lo que quería decir de España y de su historia, que en todo español se yergue ante el espectáculo asombroso de América, le subían a los labios unos versos de Garcilaso, al que los poetillas rencorosos de su tiempo tacharon de poco español.

Luis Cernuda, el gran poeta español del siglo XX, escribía en 1941:

Cambian las modas literarias, pero la poesía de Garcilaso aparece hoy tan fresca y bella como ayer, como acaso ha de parecer siempre. En un sentido profano se puede decir que las puertas del infierno no han de prevalecer nunca contra ella.

Y Rafael Alberti, en 1924, dejó prendido a su poesía el nombre de Garcilaso en aquellos versos inolvidables de *Marinero en tierra*:

Si Garcilaso volviera,
yo sería su escudero;
que buen caballero era.

Mi traje de marinero
se trocaría en guerrera
ante el brillar de su acero
que buen caballero era.

¡Qué dulce oírle, guerrero,
al borde de su estribera!
En la mano mi sombrero;
que buen caballero era.

Mientras, Pedro Salinas titularía su primer libro de la trilogía amorosa, con palabras de la égloga III de Garcilaso: *La voz a ti debida* (1933). La primera composición del «Poema doble del Lago Edem», de *Poeta en Nueva York* (1929), la abrió García Lorca con este epígrafe de Garcilaso: «Nuestro ganado pace, el viento espira». En 1936, otro epígrafe de Garcilaso abriría *Cántico* de Jorge Guillén: «Que el puro resplandor serena el viento».

Pero hemos de señalar que la poesía del siglo XX ha acudido a Garcilaso de la Vega en sólo contadas ocasiones y sometiendo al gran poeta renacentista toledano a tensiones muy fuertes en las que el impulso puramente retórico (1936) e incluso el impulso sociopolítico (1941) pudieron desvirtuar la lozanía de su figura y el significado real de su impecable obra poética.

De los poetas del siglo XX es Juan Ramón Jiménez el primero que redescubre a Garcilaso de la Vega y se lanza a una interpretación que tendrá a lo largo de todo el siglo muchas y muy variadas versiones. Cuando Luis García Montero, ya en el declinar de la centuria, escribe su poema «Garcilaso 1991», que figura en *Habitaciones separadas*, su musa, que viste pantalones vaqueros, no se hallará muy lejos del inolvidable poema en prosa de Juan Ramón «Garcilaso en New York», que forma parte de *Diario de un poeta recién casado* (1917) y se refiere a la estancia «¿Quién me dijera, Elisa, vida mía?» (Égloga II):

¿Cuándo vino de España aquella carabela que trajo, con esta pequeña joya de libro, seco y manchado hoy, la carga infinita de belleza? Aquí, bajo este árbol preñado de verdura, Garcilaso —que ¿desde cuándo? estaba sentado esperándome— está conmigo, es decir, en mí, mirando con mis propios ojos, en el cielo aún, la primavera nueva, que parece luz levantada con el cristal de su libro, o dilatada imagen de su mirar que vio a abril en Toledo. Sí. En ningún libro, en cuadro alguno, en ninguna insinuación de aquí hay una frescura, un verdor, una suavidad, un rumor, una transparencia más igual a la de esta primavera que en estos once versos de Garcilaso, que yo digo en voz alta...

— ... Leyéndolos yo, cada verso, doncella o doncel desnudos, con toda la hermosura tierna de abril, ha dejado, corriendo al mar por cada calle, verdes, inesperadas y alegres las once avenidas de New York...

— ¡Sí! ¡Yo he sido! ¡Yo he sido! ¡Yo he sido!

Pero los policías sonrén.

Y entre Juan Ramón y Luis García Montero, todo un siglo lleno de variaciones y reinterpretaciones poéticas, que Guillermo Díaz-Plaja (en 1936), Antonio Gallego Morell (en 1958 y 1974), Jorge Urrutia (en 1983) y Emilia de Zuleta (en 1987) han estudiado y recopilado, pasando naturalmente por el 27 y llegando a los poetas de la revista *Garcilaso* en la posguerra española. Jorge Guillén y sus referencias de *Federico en persona* a Garcilaso; Pedro Salinas y sus alusiones en las *Cartas de amor a Margarita*; García Lorca en su «Teoría y juego del duende»; y sobre todo

Cernuda, que siguió de cerca a Garcilaso en su homenaje poético, *Égloga*, *Elegía* y *Oda*, señalará proximidades refrendadas en su «Historial de un libro» y dedicará muchas páginas de estudio, luminosas, al poeta toledano, al que también estudiarán otros poetas excepcionales: Manuel Altolaguirre en una singular biografía (1933) y Dámaso Alonso en las inolvidables páginas de *Poesía española* (1950). Pedro Salinas, por su parte, en 1937-1939, le dedicaría en su libro *La realidad y el poeta*, un capítulo titulado «La idealización de la realidad: Garcilaso de la Vega». Luis Cernuda hará otro tanto, en 1941, en su libro *Poesía y literatura*, cuando estudie a Garcilaso junto a Fray Luis y San Juan de la Cruz, en «Tres poetas clásicos».

Pero el ascenso definitivo de Garcilaso vendrá, en lo que Emilia de Zuleta llama el momento neorromántico, hacia 1936, cuando se va a conmemorar el centenario del poeta toledano, y Miguel Hernández publica *El rayo que no cesa*, lleno de clasicismo expresado en los magníficos sonetos que el poeta de Orihuela escribe en ese año crucial. 1936 supondrá, en el recuerdo de Garcilaso, el regreso al soneto de muchos de estos poetas, junto a Hernández: *Sonetos amorosos* de Germán Bleiberg, *Sonetos del amor oscuro*, de Federico García Lorca, *Alondra de verdad*, de Gerardo Diego, mientras Guillermo Díaz-Plaja reúne, en 1937, su *Garcilaso y la poesía española (1536-1936)*. Federico escribía en 1936, refiriéndose a su libro de *Sonetos*: «significa la vuelta a las formas después de un amplio paseo por la libertad de metro y rima. En España el grupo de poetas jóvenes emprende hoy esta cruzada». Miguel Hernández escribiría, además, su «Égloga» dedicada al poeta toledano, cuyo comienzo permanece indeleble en nuestra memoria:

Un claro caballero del rocío,
un pastor, un guerrero de relente
eterno es bajo el Tajo; bajo el río
de bronce decidido y transparente.

Como un trozo de puro escalofrío
resplandece su cuello, fluye y yace
y un cernido sudor sobre su frente
le hace corona y tornasol le hace.

El tiempo ni lo ofende ni lo ultraja,
el agua lo preserva del gusano,
lo defiende del polvo, lo amortaja
y lo alhaja de arena grano a grano.

Un silencio de aliento toledano
lo cubre y lo corteja
y sólo va silencio a su persona
y en el silencio solo hay una abeja.

[...]

Y Rafael Alberti, una «Elegía a Garcilaso», que será uno de los poemas más interesantes y enigmáticos de su libro surrealista *Sermones y moradas*:

Hubierais visto llorar sangre a las yedras cuando el agua más triste se
pasó toda una noche velando a un yelmo ya sin alma,
a un yelmo moribundo sobre una rosa nacida en el vaho que duerme
los espejos de los castillos
a esa hora en los que nardos más secos se acuerdan de su vida
al ver que las violetas difuntas abandonan sus cajas y los laúdes se
ahogan por arrullarse a sí mismos.
Es verdad que los fosos inventaron el sueño y los fantasmas.
Yo no sé lo que mira en las almenas esa inmóvil armadura vacía.

¿Cómo hay luces que decretan tan pronto la agonía de las espadas
si piensan en que un lirio es vigilado por hojas que duran mucho más
tiempo?

Vivir poco y llorando es el sino de la nieve que equivoca su ruta.

En el Sur siempre es cortada casi en flor el ave fría.

Miguel Hernández pondrá al frente de su «Égloga» estos versos de Garcilaso: «...o convertido en agua, aquí llorando, podréis allá despacio consolarme»; Alberti, pondrá estos otros a su «Elegía»: «... antes de tiempo y casi en flor cortada».

El fervor garcilasista que distinguió a los jóvenes del momento derivó, inmediatamente después de terminada la Guerra de España, entre los poetas del nuevo régimen, hacia la exaltación heroica y la tergiversación de la impecable figura del poeta, convertido en un símbolo de la España Imperial: Luis Rosales escribirá una «Égloga de la soledad»; Luis Felipe Vivanco, una «Elegía a Garcilaso»; y ambos reunirán, con patrocinio estatal, los dos inmensos volúmenes de *Poesía heroica del imperio* (1941-1943), que muestran una recepción de la mejor poesía áurea,

mediatizada por la situación de la España de los primeros años del franquismo. Mientras, en el exilio, nuestros poetas evocarán a un Garcilaso diferente, como hace, en 1944, Rafael Alberti, en su libro *Pleamar*:

Nadie podrá quitarnos
a la gente de España,
Garcilaso, aquel tuyo
«dolorido sentir».

En 1943 aparece la revista *Garcilaso*, fundada por José García Nieto, que viene a unir a la significación militar y castrense que se le había dado en los años inmediatamente anteriores, una voluntad de clasicismo o de neorrenacimiento, ideales de la nueva «juventud creadora», contra los que reaccionaron algunos inmediatamente, como Antonio G. de Lama en 1943 («Si Garcilaso volviera / yo no sería su escudero / aunque buen caballero era») o Victoriano Crémer desde *Espadaña*, y otros algo más tarde, como José Agustín Goytisolo, que en 1958, todavía se burlaba en «Los celestiales», de *Salmos al viento*: «Es la hora, dijeron, de cantar los asuntos / maravillosamente insustanciales».

En el fin de siglo el entusiasmo por Garcilaso se reduce a menciones como la antes citada de García Montero, la de Caballero Bonald, de *Descrédito del héroe* (1977), «Meditación en Ada-Kaleh», recordando la isla del Danubio en la que Garcilaso sufrió destierro, o estos versos, de *Enigmas y despedidas*, de 1999, de Juan Luis Panero: «un testamento de ceniza / que el viento mueve, esparce y desordena», con los que se cierra un siglo de garcilasismo en nuestros poetas variado en interpretaciones.

El poema de Luis García Montero, «Garcilaso 1991», de *Habitaciones separadas*, resume bien todo este espíritu innovador, desde la experiencia:

Mi alma os ha cortado a su medida,
dice ahora el poema,
con palabras que fueron escritas en un tiempo
de amores cortesanos.

Y en esta habitación del siglo XX,
muy a finales ya,
preparando la clase de mañana,
regresan las palabras sin rumor de caballos,
sin vestidos de corte,

sin palacios.

Junto a Bagdad herido por el fuego,
mi alma te ha cortado a tu medida.

Todo cesa de pronto y te imagino
en la ciudad, tu coche, tus vaqueros,
la ley de tus edades,
y tengo miedo de quererte en falso,
porque no sé vivir sino en la apuesta,
abrasado por llamas que arden sin quemarnos
y que son realidad,
aunque los ojos miren la distancia
en los televisores.

A través de los siglos,
saltando por encima de todas las catástrofes,
por encima de títulos y fechas,
las palabras retornan al mundo de los seres vivos,
preguntan por su casa.

Ya sé que no es eterna la poesía,
pero sabe cambiar junto a nosotros,
aparecer vestida con vaqueros,
apoyarse en el hombre que se inventa un amor
y que sufre de amor
cuando está solo.

El primer poema que vamos a comentar es el que figura con el número I en la colección de sonetos de Garcilaso:

Cuando me paro a contemplar mi'stado
y a ver los pasos por dó me han traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;

mas cuando del camino'stó olvidado,
a tanto mal no sé por dó he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.

Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme
si quisiere, y aún sabrá querello;

que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?

Hay que destacar en primer lugar que estamos ante el prototipo de soneto-prologo, que sirve de introducción a una colección completa. Ya figuró, en la edición dispuesta por Juan Boscán, en 1543, en este primer lugar. Veremos que Lope de Vega adoptará, cuando este soneto recuerde en su libro *Rimas*, esta misma actitud, situarlo al inicio de la colección como una especie de programa. Esta manera de proceder también se produce en la poesía contemporánea, sobre todo a partir del simbolismo, tal como hace Rubén Darío, en su libro *Cantos de vida y esperanza*, de 1905, al situar al frente del volumen, el poema «Yo soy aquel / que ayer no más decía...», retrato personal y repaso de su vida. Antonio Machado sitúa su poema «Retrato» al frente de su libro *Campos de Castilla*, y, del mismo modo, elabora en él, un repaso de su vida. Lo hace también Manuel Machado, al situar un poema «Retrato» al frente de su libro *Alma*, y, más recientemente, podemos observar la misma actitud en libros como *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso. Su poema inicial, «Insomnio» («Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)...») reviste la idéntica condición de poema-prólogo, repaso de una vida. Como vemos, se desencadena desde Garcilaso de la Vega una tradición que llega hasta la actualidad.

Ahora nos situamos en el otro extremo: en el de la imitación. En el origen de este soneto está Francesco Petrarca y su soneto CCXCVIII, por lo menos en el arranque, siguiendo una costumbre habitual en los poetas seiscentistas, tal como señalaron ya los comentaristas inmediatos como el Brocense y Fernando de Herrera:

Quand'io mi volgo indietro a miarar gli anni
ch'anno fuggendo i miei pensieri sparsi,
et spento 'l foco ove agghiacciando io arsi,
et finito il riposo pien d'affanni,

rotta la fe' degli amorosi inganni,
et sol due parti d'ogni mio ben farsi,
l'una nel cielo et l'altra in terra starsi,

et perduto il guadagno de' miei danni,
 i' mi riscuto, et trovomi sí nudo,
 ch'i' porto invidia ad ogni extrema sorte:
 tal cordoglio et paura ò di me stesso.

O mia stella, o Fortuna, o Fato, o Morte,
 o per me sempre dolce giorno et crudo,
 come m'avete in basso stato messo!

Y del mismo modo que Garcilaso lo toma de Petrarca, otros lo tomaron de él. El soneto de Garcilaso tuvo mucha fortuna en el siglo XVI y en el siguiente. Así podemos citar imitaciones en Luis de Camoens:

Quando os olhos emprego no passado,
 de quanto passei me acho arrependido;
 vejo que tudo foi tempo perdido,
 que tudo emprego foi mal empregado.

Sempre no mais danoso mais cuidado;
 tudo o que mais cumpria mal cumprido;
 de desenganos menos advertido
 fui, quando de esperanças mais frustrado.

Os castelos que erguia o pensamento,
 no ponto que mais alto os erguia,
 por este chão os via em um momento.

Que erradas contas faz a fantasia!
 Pois tudo pára em morte, tudo em vento,
 triste o que espera, triste o que confia!

O en Gaspar Gil Polo, que, como muy bien anota Francisco López Estrada, sigue a Garcilaso en muchos de los poemas que intercala en su novela pastoril *Diana enamorada*. En concreto la imitación del conocido soneto aparece en una octava puesta en boca de Berardo:

BERARDO

Cuando me paro a ver mi bajo estado,
Y l'alta perfección de mi pastora,
Se arriedra el corazón amedrentado,
Y un frío hielo en l'alma triste mora.
Amor quiere que viva confiado,
Y estoylo una vez más, pero a deshora
Al vil temor me vuelvo tan sujeto,
Que un hora de salud no me prometo.

Quizás el homenaje de respeto más conocido de todos sea el de Lope de Vega, que crea con el primer verso un soneto-glosa, que sitúa, como hemos adelantado, al principio, como poema inicial o prologal, igual que Garcilaso, en sus *Rimas sacras*:

Cuando me paro a contemplar mi estado,
y a ver los pasos por donde he venido,
me espanto de que un hombre tan perdido
a conocer su error haya llegado.

Cuando miro los años que he pasado,
la divina razón puesta en olvido,
conozco que piedad del cielo ha sido
no haberme en tanto mal precipitado.

Entré por laberinto tan extraño,
fiando al débil hilo de la vida
el tarde conocido desengaño;

mas de tu luz mi escuridad vencida,
el monstro muerto de mi ciego engaño,
vuelve a la patria, la razón perdida.

Lope había utilizado el modelo retórico en otras ocasiones. Así en *Rimas* soneto 2:

Cuando imagino de mis breves días
los muchos que el tirano Amor me debe,

y en mi cabello anticipar la nieve,
más que los años, las tristezas mías,

veo que son sus falsas alegrías
veneno que en cristal la razón bebe,
por quien el apetito se le atreve
vestido de mil dulces fantasías.

¿Qué hierbas del olvido ha dado el gusto
a la razón, que, sin hacer su oficio
quiere contra razón satisfacelle?

Mas consolarse puede mi disgusto,
que es el deseo del remedio indicio,
y el remedio de amor querer vencelle.

O en la comedia *Laura perseguida*, acto II, en boca de Laura:

Cuando mi libertad, contemplo y miro
que me quitaron unos ojos bellos,
y veo el alma con servitud por ellos,
lloran los míos, y de amor suspiro.

No de su luz hermosa me retiro,
ni de que el alma se me abraza en ellos,
que sin la posesión bastara vellos,
tanto su gloria y su grandeza admiro.

Cuando yo considero que soy suya,
y que mis celos y disgustos causa,
adoro y beso la áspera cadena.

Que no puede haber mal que me destruya,
que en consideración del que es la causa,
no vuelva bien el mal, gloria la pena.

Pero también en Quevedo, en su «Salmo IX», de *Las tres musas*:

Cuando me vuelvo atrás a ver los años
 que han nevado la edad florida mía;
 cuando miro las redes, los engaños
 donde me vi algún día,
 más me alegro de verme fuera dellos
 que un tiempo me pesó de padecellos.
 Pasa veloz del mundo la figura,
 y la muerte los pasos apresura;
 la vida fugitiva nunca para,
 ni el Tiempo vuelve atrás la anciana cara.
 A llanto nace el hombre, y entre tanto
 nace con el llanto
 y todas las miserias una a una,
 y sin saberlo empieza la Jornada
 desde la primer cuna
 a la postrera cama rehusada;
 y las más veces, ¡oh, terrible caso!,
 suele juntarlo todo un breve paso
 y el necio que imagina que empezaba
 el camino, le acaba.
 ¡Dichoso el que dispuesto ya a pasalle,
 le empieza a andar con miedo de acaballe!
 Sólo el necio mancebo,
 que corona de flores la cabeza,
 es el que solo empieza
 siempre a vivir de nuevo.
 ¡Dichoso aquel que vive de tal suerte
 que el sale a recibir su misma muerte!

Y la tradición llega hasta el presente, hasta nuestra poesía contemporánea. Un buen ejemplo de homenaje y de recuerdo lo realiza Jaime Gil de Biedma, en su poema «Ampliación de estudios» de *Compañeros de viaje*:

En la vieja ciudad
 llena de niños góticos, en donde diminutas
 confiterías peregrinas
 ejercen el oficio de placer furtivo
 y se bebe cerveza en lugares sagrados

por el uso del tiempo, aunque quizá es más dulce
pasearse a lo largo del río,
allí precisamente viví los meses últimos
en mi vida de joven sin trabajo
y con algún dinero.

Puede que un día cuente
quel lait pur, que de soins y cuántos sacrificios
me han hecho hijo dos veces de unos padres propicios.
Pero ésa es otra historia,

voy a hablaros
del producto acabado,
o sea, yo,
tal y como ha sido en aquel tiempo.
¿Os ha ocurrido a veces
—de noche sobre todo—, cuando consideráis
vuestro estado y pensáis en momentos vividos,
sobresaltaros de lo poco que importan?
Las equivocaciones, y lo mismo los aciertos,
y las vacilaciones en las horas de insomnio
no carecen de un cierto interés retrospectivo
tal vez sentimental,

pero la acción,
el verdadero argumento de la historia,
uno cae en la cuenta de que fue muy distinto.
Así de aquellos meses,
que viví en una crisis de expectación heroica,
me queda sobre todo la conciencia
de una pequeña falsificación.

Y si recuerdo ahora,
en las mañanas de cristales lívidos,
justamente después de que la niebla
rezagada empezaba a ceder,

cuando las nubes
iban quedándose hacia el valle,
junto a la vía férrea,
y el gorgoteo de la alcantarilla
despertaba los pájaros en el jardín,

muy presente en las reiteraciones de diferentes formas verbales de los verbos ‘acabar’, ‘querer’ y ‘hacer’, heredadas de la lírica cancioneril del siglo XV, para expresar la desolación amorosa que sólo tiene su final en la muerte, representada por la reiteración del término ‘acabar’ presente también en el primer terceto, en el que el poeta cambia la situación temporal y del presente traslada su mirada, su ‘contemplación’ hacia el futuro. La poliptoton, utilización de distintas formas verbales de un mismo verbo, es destacable. Como también hay que aclarar, para entender el momento de la relación amado-amada, el significado del verso 13, según Rivers, «la voluntad de ella que no me favorece tanto como la mía propia.» La reiteración conceptista del los últimos versos declara que es la muerte la única capaz de aplacar tanto sufrimiento.

El otro poema de Garcilaso es el soneto X:

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía,
y con ella en mi muerte conjuradas!

¿Quién me dijera, cuando en las pasadas
horas qu'en tanto bien por vos me vía,
que me habiades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

Pues en una hora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes,
llevame junto el mal que me dejastes;

si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes, porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

El soneto, como hemos adelantado, pasa por ser un ejemplo clásico de imitación de Virgilio y de un pasaje concreto de *La Eneida*, situado al final de la primera mitad, en el libro IV, una historia amorosa de traición y muerte, la tragedia de Dido o Elisa (su nombre semita), la reina cartaginesa que se enamora del Eneas náufrago que ha arribado a sus costas, enloquecida por el deseo. Tal como refiere Juan Francisco Alcina Rovira «el amor la quema hasta la médula y no permite razona-

miento. Dido queda sin habla y boquiabierta escucha cada vez que Eneas abre la boca para contar cualquier detalle de sus viajes. Un día de caza y lluvia, Dido se entrega a Eneas y lo considera su esposo. Son días felices para ambos. Pero la mente de Eneas está puesta en otros proyectos que no pasan por Cartago. Un sueño divino se lo recuerda. Ha de buscar otras tierras y saciar el deseo de poder. A escondidas prepara a sus hombres y los barcos para partir hacia las costas cercanas de Italia donde le esperan las maravillas de un nuevo reino». Frente a la huida de Eneas, la desesperación de Dido no se puede expresar con palabras. Eneas le ha dejado como ‘prenda’ su espada y ropas, y son esos objetos los que desatan la desesperación de Dido. La tristeza la lleva al suicidio y, ante la espada de Eneas que mal clavada le causará la muerte, Virgilio le hace pronunciar unas últimas palabras famosas que serán las que recordará Garcilaso al principio del soneto X: (*Eneida*, IV, 651-652):

dulces exuviae, dum fata deusque sinebat,
accipite hanc animam meque his exsolvite curis.

[Despojos dulces, mientras el destino y Dios lo permitían,
acoged esta alma y libradme de mis cuitas]

Reproducimos el comentario completo de Juan Francisco Alcina Rovira: «Cuando Garcilaso escribe este soneto está en Nápoles. Participa allí en las reuniones literarias de la Academia de Giovanni Pontano. Pontano fue uno de los más geniales lectores y comentaristas de Virgilio y su influencia marcaba las actividades de la Academia. Además, se supone que Virgilio está enterrado en Nápoles, y los napolitanos lo han considerado siempre como un poeta propio. Sabemos también que en las reuniones de la Academia se discutía y leía a Virgilio y algo del virgilianismo de ese ambiente enlaza con nuestro soneto.

Los dos primeros versos reflejan exactamente y en una hermosa traducción el primer verso latino. Es habitual que en las versiones de la época un hexámetro latino se desglose en dos endecasílabos castellanos. Para recordarnos la fuente, Garcilaso empieza el verso con ‘dulces’ repitiéndolo anafóricamente en el verso siguiente. El término virgiliano ‘exuviae’ son los despojos del enemigo o los objetos personales que se quitan de un cuerpo y sirven para recordarlo. Por ejemplo en la Égloga 8,91-92 de Virgilio ‘has olim exuvias mihi perfidus ille reliquit, / pignora cara sui’ [estos despojos me ha dejado aquel pérfido / prendas queridas tuyas]. En este caso se trata de las ropas que ha recibido una pastora de su amado que la ha

abandonado. Quizá haya que pensar que ‘prenda’ está en sentido literal de ‘prenda de ropa’ perteneciente a la amada como en la *Égloga* virgiliana. A lo que se añadiría el sentido de ‘prenda’ o ‘prueba de seguridad por lo que se ha prometido’ (que es el sentido del latín ‘*pignus*’, palabra de la que deriva empeñar, casa de empeño y prenda). En un juramento de fidelidad se entregan ‘prendas’: pañuelos, guantes, alhajas, rizos del cabello etc. como prueba de buena fe en el acuerdo, amoroso o de otro tipo. El poeta ha ‘hallado’ casualmente esos objetos que le han recordado ‘para su mal’ a la amada muerta. Tanto Dido como Garcilaso dirigen su discurso a estas ‘prendas’ de amor. Dido les pide que reciban su alma, ‘*accipite hanc animam*’ (662) y se la liberen de las cuitas ‘*exsolvite curis*’. Garcilaso desarrolla esta misma súplica en el primer terceto donde estos objetos adquieren un carácter animado: ‘lleváme junto el mal que me dejastes’ que se corresponde con el ‘*me exsolvite curis*’ de Dido, ‘soltadme de mis penas [lleváoslas lejos de mí]’. Más comprensible en el caso de Dido porque habla con una espada (un objeto del amado que lo simboliza) y más ambigüo en el caso de Garcilaso porque desconocemos la fuerza de esas ‘prendas’ que tienen el poder de matar con su recuerdo.

Evidentemente el recuerdo del suicidio de Dido planea sobre los versos de Garcilaso. La muerte tinte todo el poema hasta el último verso. Y sin duda es un poema en el que el poeta se identifica con una mujer desesperada que llega al suicidio como la del mito de Dido. El suicidio por amor, un tema de la novela sentimental y de la comedia humanística, de la que la Melibea de la *Celestina* es uno de los posibles ejemplos, se esconde detrás de estos versos, y enlaza con la tragedia de la reina de Cartago. Lo excepcional en este caso es que se trata de un hombre. La desesperación amorosa es, literariamente, cosa de mujeres. Pero en este caso el militar Garcilaso se ha feminizado identificándose con la figura mítica de Dido. El poeta es también como una plañidera que salmodia un *threnon*, un canto funerario, que resuena en las aliteraciones de ‘m’ del último verso que cierra la palabra ‘tristes’. ‘Tristes’ es el final del canto que ha empezado con la alegre exclamación ‘dulces’. ‘Dulces’ y ‘tristes’ marcan el inicio y el final del recorrido en el que se insertan los movimientos de este bello soneto.»

Hasta aquí, la imitación. A continuación la tradición. El soneto tuvo también mucha fama, y fue recordado en un gracioso pasaje por Cervantes en el *Quijote*, II, XVIII, «De lo que sucedió a don Quijote en el castillo o casa del Caballero del Verde Gabán, con otras cosas extravagantes», como ya señaló con su buen olfato de comentarista Don Diego Clemencín, que también llega hasta la fuente de Virgilio:

Halló don Quijote ser la casa de don Diego de Miranda ancha como de aldea ; las armas, empero, aunque de piedra tosca, encima de la puerta de la calle; la bodega, en el patio; la cueva, en el portal, y muchas tinajas a la redonda, que, por ser del Toboso, le renovaron las memorias de su encantada y transformada Dulcinea; y sospirando, y sin mirar lo que decía, ni delante de quién estaba, dijo:

— ¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!

» ¡Oh tobolescás tinajas, que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura!

Oyóle decir esto el estudiante poeta hijo de don Diego, que con su madre había salido a recibirle, y madre y hijo quedaron suspensos de ver la estraña figura de don Quijote; el cual, apeándose de Rocinante, fue con mucha cortesía a pedirle las manos para besárselas, y don Diego dijo:

— Recibid, señora, con vuestro sólito agrado al señor don Quijote de la Mancha, que es el que tenéis delante, andante caballero, y el más valiente y el más discreto que tiene el mundo.

Hasta hace poco la crítica lo creyó inspirado en la muerte de Isabel de Freyre, ocurrida en 1533 o en 1534, pero no hay en el poema ninguna referencia explícita a esta circunstancia. Más bien puede tratarse de una reflexión poética tras el encuentro casual de algún objeto perteneciente a la amada, incluso de alguna prenda concreta, lo que aviva sus recuerdos y su añoranza de una felicidad en este momento perdida, que contrasta con el presente dolor.

Respecto a «prendas», además de lo ya señalado, habría que tener en cuenta la sugerencia que apunta Rivers: prendas como recuerdos, regalos, que le dio la dama: «Quizá puedan identificarse con los cabellos de Elisa mencionados en la *Égloga* I, 352-357. Antes le alegraban y ahora le ponen triste».

Desde el punto de vista retórico es un poema muy completo que contiene aciertos que deben ser comentados. Así, por ejemplo, la utilización adrede de rimas muy fáciles, como *—ía*, procedente del romancero, o las rimas participiales, que culminan

en las rimas de los tercetos de carácter desinencial, alguna de ellas ya en desuso y correspondientes a la segunda persona del plural: dejastes por dejasteis. llevastes por llevasteis, distes por distes, etc.

Del mismo modo que en el soneto anterior, deben ser explicados los términos ya en desuso; aviades por habíais, vía por veía, llevame por llevadme

Habría que aclarar alguna expresión más o menos oscura, como la de los versos 5-6, que siguiendo a Rivers podrían interpretarse así: «¿Quién me hubiera dicho, cuando en tiempos pasados me veía en tanta felicidad por vosotras?».

Hay otros aspectos de carácter estructural que reflejan ya la maestría técnica de Garcilaso al utilizar fórmulas nuevas en la expresión poética junto al endecasílabo. El verso 8 destaca por su crescendo silábico en la construcción de las palabras: 1 + 1 + 2 + 2 + 4. El verso 14 contiene una bella aliteración y todo el soneto se haya presidido por el contraste o contrapunto emocional entre el primer adjetivo (dulces) y el último (tristes). Por otro lado hay que destacar también la compacta estructura de tonos o entonaciones sabiamente organizada partiendo de una cláusula exclamativa del primer cuarteto (que contiene la sorpresa y la queja), para pasar a una interrogativa en el segundo cuarteto para finalmente en los tercetos llegar a un tono enunciativo, digresivo y casi coloquial que contiene la petición imposible y refleja el descenso emocional y que culmina en las lágrimas del último verso, como ya se ha señalado.



Lope de Vega, «Esta cabeza, cuando viva, tuvo»

Esta cabeza, cuando viva, tuvo
sobre la arquitectura de estos huesos
carne y cabellos, por quien fueron presos
los ojos que mirándola detuvo.

Aquí la rosa de la boca estuvo,
marchita ya con tan helados besos;
aquí los ojos, de esmeralda impresos,
color que tantas almas entretuvo;

aquí la estimativa, en quien tenía
el principio de todo movimiento;
aquí de las potencias la armonía.

¡Oh hermosura mortal, cometa al viento!
¿En donde tanta presunción vivía
desprecian los gusanos aposento?

Recuerdo el momento exacto de mi vida de estudiante en el que oí por primera vez el soneto de Lope de Vega, del que me voy a ocupar en estas páginas, titulado «A una calavera de mujer», y que forma parte de sus *Rimas sacras* (1614).

En 1614, Lope de Vega dio a la imprenta su libro *Rimas sacras*, recopilación miscelánea de toda su poesía religiosa escrita en los años inmediatamente anteriores y, en particular, desde la publicación de los *Soliloquios*, aunque hay que contar también con algunos poemas aparecidos en comedias religiosas algo anteriores. El libro, por su amplitud, recoge una extraordinaria cantidad de composiciones dedicadas a santos y a fiestas de circunstancias de escaso interés actual, pero entre los poemas que componen el libro hay que subrayar la presencia de unos pocos sonetos que han alcanzado universal celebridad y que, según la crítica especializada, suponen la cumbre de la poesía religiosa española de todos los tiempos. Hay que destacar, de las *Rimas sacras* en primer lugar, algunos de estos sonetos que representan lo más conseguido de todo el libro.

Nos reflejan estas composiciones otra vez el retrato psicológico del Lope que habíamos conocido en los *Soliloquios*, aunque ahora, la concentración expresiva que exige el soneto, el perfecto dominio del ritmo del endecasílabo, admirablemente compuesto, y la ya conocida autenticidad y sinceridad del arrepentido, logran un conjunto muy valioso. Desde la expresión poética, recogida de la tradición petrarquista de la mirada atrás, desde la observación del paso del tiempo implacable en su fluir —como los ríos—, desde las bellas y universales imágenes del pastor con sus silbos amorosos, Lope llega a la expresión poética de su religiosidad desde límites de un gran sentido estético. Se refuerza éste con la pureza y verdad de las imágenes, con el admirable acorde de los endecasílabos (algunos, como «verás con cuánto amor llamar porfia», intentando reproducir con los acentos el insistente sonido de la llamada), y sobre todo con la admirable condensación expresiva y con una precisa coordinación estructural.

Ni que decir tiene que en todos los sonetos las dos leyes máximas del barroco español, el contraste y el desengaño, dominan plenamente el contenido y la forma de estas magistrales composiciones poéticas. En este sentido, el soneto dedicado a «Una calavera de mujer», menos conocido que otros, puede ser muy expresivo, ya que se inscribe dentro de una tradición muy arraigada en la literatura de nuestro Siglo de Oro. La edición de *Rimas sacras* recogía también otros poemas, de corte más popular, dedicados a temas religiosos y entre sus poemas de sobresale la «Canción a la muerte de Carlos Félix», uno de las composiciones más perfectos de Lope de Vega. Se trata de una elegía compuesta a raíz de la muerte del hijo del poeta

en el último trimestre de 1612, cuando el niño tenía siete años de edad. Dos sentimientos se reflejan por encima de otros muchos en este poema: el acatamiento con fe inquebrantable de la voluntad divina y el recuerdo de la criatura, evocada en su vida cotidiana.

Recuerdo, como decía, la primera vez que oí este soneto, en una clase práctica de Literatura Española del Siglo de Oro, impartida por mi maestro el profesor Mariano Baquero Goyanes, en los años sesenta en la Universidad de Murcia. Cuando hacía un espléndido comentario de textos, en una clase práctica, en torno al tema del gran teatro del mundo en las *Empresas* de Saavedra Fajardo. Algunos años después, comprobé que Don Mariano en su clase práctica glosaba un artículo suyo publicado en la revista de la Universidad de Murcia, que él había fundado y dirigía, *Monteagudo*, en 1953, con el título justamente de «El tema del gran teatro del mundo en las *Empresas* de Saavedra Fajardo».

Y sus argumentos eran éstos, tal como figura en el artículo de 1953, reeditado dos veces en 1984: «El tema del Gran Teatro del Mundo aparece, pues, conectado con motivos tan entrañadamente hispánicos como el del papel igualador de la muerte y los de la fugacidad de la vida, el acelerado fluir del tiempo y la inestabilidad y caducidad de todo lo terreno. Como tantos otros escritores del XVI y del XVII, Saavedra Fajardo expresa ese último tema a través de tópicos del tipo del de la rosa, presentándola como puro engaño de los ojos —pompa ilusoria, precipitadamente fungible— y como víctima a la vez del engaño del tiempo: «con la asistencia de una mano delicada, solícita en las reglas del riego y en los reparos de las ofensas del Sol y del viento crece la rosa, y suelto el nudo del botón, extiende por el aire la pompa de sus hojas. Hermosa flor, Reina de las demás [obsérvese la intencionada jerarquización floral, paralela a la del Príncipe entre los hombres] pero solamente lisonja de los ojos, y tan achacosa que peligra en su delicadeza. El mismo Sol que la vio nacer, la ve morir sin más frote que la ostentación de su belleza, dejando burlada la fatiga de muchos meses». (Empresa 3ª).

Semejante al vivir de la rosa es el del hombre, y por tanto el del Príncipe: «Siglos cuesta el labrar esta porcelana Real, este caso espléndido de tierra, no menos quebradizo que los demás» —dice Saavedra en la última Empresa—. «La fatigas de estas empresas se ha ocupado en realzar esta púrpura, cuyos polvos de grana vuelven en cenizas breve espacio de tiempo. Por la cuna empezaron y acaban en la tumba». Así resume Saavedra el sentido de su obra, en cuyo final la muerte es presentada —eco de las viejas danzas— como *ludibria*, como burlona igualadora de

todos lo humanos, como definitivo telón tras el cual no valen ya disfraces ni apariencias, final del Gran Teatro del Mundo.

El soneto con que Saavedra cierra sus *Empresas* —para recoger el sentido de éstas— ofrece el interés de —en mi opinión— presentar ciertas semejanzas con el conocido soneto de Lope de Vega a una calavera de mujer, el cual comienza así:

Esta cabeza, cuando viva, tuvo
sobre la arquitectura de estos huesos,
carne y cabellos, por quien fueron presos
los ojos que mirándola detuvo.

El soneto de Saavedra Fajardo se abre también con tono de epitafio, con un demostrativo que sitúa ante los ojos del lector, ahora, en este momento, el horror de la muerte:

Este mortal despojo, oh caminante,
triste horror de la muerte, en quien la araña
hilos añuda, y la inocencia engaña,
que a romper lo sutil no fue bastante,

coronado se vio, se vio triunfante
con los trofeos de una y otra hazaña.

La belleza femenina de los versos lopescos ha sido sustituida —dentro de una estructura expresiva semejante— por el poder real. (Recuérdese cómo, en el auto calderoniano, entre los papeles que el Autor reparte figura, junto al Rey, el de la hermosura femenina. La muerte ha acabado con una y otra vanidad. En Lope:

¡Oh hermosura mortal, cometa al viento!
Donde tan alta presunción vivía
desprecian los gusanos aposento.

En Saavedra Fajardo:

Donde antes la soberbia dando leyes
a la paz y a la guerra presidía,
se prenden hoy los viles animales.

Tal es el desenlace del Gran Teatro del Mundo. Al situar Saavedra Fajardo en él, en su escena, la ideal aventura política de un Príncipe, consigue que ésta se cargue de sentido ascético-barroco. Y de esta manera eleva lo que pudo haber sido aviso de buen gobernar para pocos, a permanente lección para todos los hombre de todos los tiempos.»

Hasta aquí la reflexión del profesor Baquero Goyanes. También me he ocupado, en otra ocasión, del soneto de Saavedra Fajardo, cuyo texto completo es el siguiente:

Este mortal despojo, oh caminante,
triste horror de la muerte, en quien la araña
hilos anuda y la inocencia engaña,
que a romper lo sutil no fue bastante,

coronado se vio, se vio triunfante
con los trofeos de una y otra hazaña.
favor su risa fue, terror su saña,
atento el orbe a su real semblante.

Donde antes la soberbia dando leyes
A la paz y a la guerra, presidía,
se prenden hoy los viles animales.

¿Que os arrogáis, ¡oh príncipes!, ¡oh reyes!,
si en los ultrajes de la muerte fría
comunes sois con los demás mortales?

Sobre este soneto, se sitúa una empresa, la que cierra la obra, compuesta de los siguientes elementos: el lema latino «ludibria mortis», es decir, «los ultrajes de la muerte», una calavera truncada, sobre cuyo hueco existe una tela de araña, un sepulcro destruido, cuyas columnas quebradas yacen en el suelo, donde también se ven una corona invertida y un cetro. En las grietas de los muros ruinosos nacen yerbas



y arbustos. La orla de la edición de Milán, de 1642-43, acoge tres símbolos concretos: dos relojes de arena, situados a cada uno de los lados de la orla, dos alas, y en el centro una segunda calavera que preside toda la representación: el tiempo, su fugacidad y la muerte quedan así debidamente representados.

Respecto a la tradición de la parte gráfica de la empresa, Vicente García de Diego indica lacónicamente y erróneamente, la siguiente: «Una calavera con moscas constituye el emblema VII de Covarrubias». Se refiere a los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias (Madrid, 1591). Erróneamente, porque no son moscas sino abejas. En efecto, en el emblema 7 de la centuria I de los *Emblemas* citados, hay una empresa, con el lema «Ex amaritudine dulcedo», en la que se dibuja, sobre un túmulo o sepulcro de piedra, una calavera, sobre la que revolotean numerosas abejas. Covarrubias incluye la siguiente octava real:

CENTVRIA. I.



Amargo es el recuerdo de la muerte,
 más que el acíbar, más que la hiel amarga,
 hace temblar al valeroso y fuerte,
 cambia la vida en una muerte larga:
 mas todo este amargor, se nos convierte
 en un dulce panal, pues se descarga
 el peso del pecado, y a la gloria
 nos guía, y encamina su memoria.

Y el siguiente texto en prosa:

Tomamos de nuestra voluntad y con buen ánimo la purga que nos da el médico, no embargante sea más amarga que la misma hiel, poniendo la mira en que con ella hemos de alcanzar salud. Pues si la memoria de la muerte es la medicina preservativa el alma y nos restituye a mejor estado, porque no tenemos de animarnos a traerla siempre delante de nuestros ojos, aunque nos aflija, y cause tristeza, pues de su consideración se ha de sacar el dulcísimo panal de la gloria. Para significar este dulce amargor, tomé por sujeto una calavera humana, dentro de la cual las abejas hacen sus panales, y la letra quiere imitar el enigma de Sansón, libro Iudicum c. 14. De comedente exiuit cibus & de forti egressa est dulcedo.

Pero mucho más interesante, como fuente de Saavedra, es el emblema 3 de la centuria II del mismo Covarrubias, que en el dibujo nos presenta una calavera sobre un túmulo o sepulcro, y sobre ella un reloj de arena, con el lema «Omnia debentur vobis». La octava dice así:

Al tiempo, y a la muerte, están sujetas
todas las criaturas corporales,
por más fuertes que sean, o perfectas,
tarde o temprano han de ser iguales:
si las fijas estrellas o planetas
influyen en las cosas temporales,
perpetua duración no la consiguen,
que la muerte y el tiempo las persiguen.

Y el texto en prosa:

Todo lo creado debajo de la luna está sujeto a la muerte, que con el tiempo lo consume y acaba, y a esta causa pusimos sobre un sepulcro la calavera y encima de ella un reloj, con la letra de Ovidio: «Omnia debentur vobis». El mismo libro 15 Metamorfosis, fábula tercia discurre sobre este concepto galanamente y concluye estas palabras:

Tempus edax rerur, tu que envidiosa vetustas
omnia destruitis viciataque; dentibus aui
paulatim lenta consumitis omnia morte.

Covarrubias presenta otros dos emblemas con calaveras: en la centuria I, el emblema 25, «Nulla retrorsum» nos presenta muchas calaveras amontonadas ante una puerta de piedra y en la centuria II, el emblema 82, «Consideravit se ipsum el abiit», nos muestra un esqueleto con un espejo, y una octava que comienza: «Dicen ser la memoria de la muerte / el verdadero espejo de la vida...»

Hace ya algunos años, en un trabajo juvenil, puse, influido sin duda por mi maestro Mariano Baquero Goyanes, en relación este soneto con el de Lope de Vega, el XLIII de *Rimas sacras*, de 1614, porque tenían como motivo de meditación una calavera, aunque en este caso fuese la de una mujer. La edición, posterior, anotada, de Antonio Carreño, tras recordar que el soneto de Lope fue utilizado por Gracián como ejemplo de «conceptos por disparidad» (en *Agudeza y arte de ingenio*), puso en relación este motivo con San Jerónimo y los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio, con *Hamlet* de Shakespeare, e incluso con un bello poema del poeta contemporáneo Rafael Morales. Miguel García-Posada, posteriormente, recoge las referencias de Carreño y añade *El sueño de las calaveras* de Quevedo y la costumbre de Alejandro VII de recibir a los visitantes rodeado de calaveras o la de los jesuitas de decorar con calaveras. Podrían, como es natural añadirse otros ejemplos, pero lo cierto es que ni el soneto de Saavedra ni otro supuesto precedente, una silva de Quevedo, según establecí en otro trabajo mío, son recordadas para glosar la tradición del motivo escogido por el Fénix.

La relación de la empresa y el soneto de Saavedra con sus fuentes previas o parentescos posibles, según nos ha transmitido la crítica especializada, no va mucho más allá de lo ya señalado. Salvo la indicación de García de Diego, no he encontrado más referencias que las señaladas. No se refieren a este soneto ni a esta empresa los expertos en emblematología. Aquilino Sánchez, que en 1984 resumía lo que sabíamos de la falta de originalidad de Saavedra, en lo que se refiere a los dibujos nada dice al respecto, y Jesús María González de Zárate, que realiza en 1985 un valioso estudio de aproximación con otras manifestaciones artísticas o plásticas del barroco, ni tan siquiera incluye esta empresa en sus reflexiones (La excluye y olvida incluso de la relación de todas las empresas que figura al final de la publicación).

Pero Saavedra Fajardo tenía muchos sitios donde inspirarse. La presencia de las calaveras, ya lo hemos visto, es rastreable en la literatura y en la pintura de la época sin dificultad. Incluso si nos referimos a la calavera real coronada. La iconografía de San Francisco de Borja nos lo presenta —la historia es conocida— portando en su mano una calavera coronada, que contempla horrorizado. De todas formas, el santo duque de Gandía no fue canonizado hasta 1671, por Clemente VII. En esos años



(1671 y 1672) Valdés Leal pintaría su «Finis gloria mundi» (Fin de la gloria del mundo) y su «In ictu oculi» (En un abrir y cerrar de ojos) para el Hospital de la Caridad de Sevilla, que su fundador Miguel de Mañara había encargado a diversos artistas sevillanos. Mañara había escrito en su *Discurso de la verdad*: «Mira una bóveda, entra en ella con la consideración y ponte a mirar tus padres o tu mujer, si la has perdido, o los amigos que conocías; mira qué silencio. No se oye ruido; sólo el roer de las carcomas y gusanos tan solamente se percibe... ¿Y la mitra y la corona? También acá las dejaron». En la representación de «In ictu oculi» se ve un esqueleto con un ataúd bajo el brazo y su guadaña correspondiente señalando el lema del cuadro, y un sepulcro abierto y deteriorado, sobre el que se ven una tiara, una mitra y una corona, junto a la cruz papal, el báculo y el cetro. Como señala José María Valverde, al comentar estas pinturas en el contexto de la literatura barroca, «así son los emblemas típicos del barroco hispánico, en que la fugacidad de la vida se presenta con toda crudeza macabra.»

Saavedra pudo recibir su inspiración también de forma muy directa. Sabemos que el día 10 de julio de 1640 estaba en Viena, porque allí firma la dedicatoria de las *Empresas*. Quizá Saavedra visitó en esos días la Kapuzinerkirche, en cuya cripta se acababa de inaugurar el panteón imperial de los Austria. Desde 1633, año en que fueron inhumados en la cripta vienesa de los Capuchinos los restos de la emperatriz Ana de Austria y su marido Matías I, los sepulcros barrocos de los Austria muestran los horrores de la muerte y las calaveras coronadas manifiestan que a todos alcanza, incluso a los príncipes y a los reyes, su inexorable designio.

Volviendo al soneto de Saavedra, hay que recordar que lo incluye como colofón de sus enseñanzas al príncipe, al que le manifiesta que el poder real es un poder temporal, y que la muerte ultraja a las personas de sangre real como a cualquier otro ser humano. Todo el poder se pierde y el tiempo y la muerte destruyen su vigencia. En el sumario de la obra, Saavedra había resumido así el título de esta empresa: «Y que es [el príncipe] igual a todos en los ultrajes de la muerte». El Conde de Roche y Pío Tejera pusieron en relación el pensamiento del soneto de Saavedra con algunas ideas ya expuestas en las *Empresas*, cuando escribieron: «Demasiado conocido de todos es el emblema o figura donde se halla inscrita esta letra [“Ludibria mortis”], y no hay para qué detenernos en su descripción. En cuanto al soneto no es más que una paráfrasis poética de algunas provechosas y edificantes máximas esparcidas en la última de sus *Empresas*, como éstas, por ejemplo: “La fatiga de estas empresas se ha ocupado en realzar esta púrpura, cuyos polvos de grana vuelven en cenizas en breve espacio de tiempo”. ...”Gloriosa hazaña (la de los príncipes) rendirse al conocimiento de su fragilidad, y saberse desnudar voluntariamente de la grandeza antes que con violencia le despoje la muerte”. “Considere bien que su real ceptro es como aquella yerba llamada también ceptro, que brevemente se convierte en gusanos; y que si el globo de la tierra es un punto respecto al cielo, ¿qué será una monarquía, qué un reino? Y cuando fuese grande, no ha de sacar dél más que un sepulcro, ó, como dijo Saladino, una mortaja sin poder llevar consigo otra grandeza?”». Y así es, en efecto, ya que el pensamiento del soneto se halla desarrollado en la empresa inmediatamente precedente, sobre todo a través de las numerosas advertencias al príncipe para que repare en su decadencia como humano, en la fugacidad del tiempo y en el poder igualitario de la muerte.

Veamos ahora la fortuna contemporánea de este soneto de Lope de Vega, y para ello nos vamos a detener en tres poemas de tres grandes poetas del siglo XX, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y Rafael Morales. El primer poema, el de Vicente Aleixandre, es «Canción a una muchacha muerta», incluido en su libro *La destrucción o el amor*, con el que obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1935, recoge, con intensidad, el sentimiento ante la muerte, y la escritura surrealista que constituye su hermosa cobertura no empaña sino que exalta el extraordinario dolor y la pasión ante la muerte de una joven, dolor que se acentúa conforme los versos avanzan. Como ha señalado Ricardo Gullón, «el acento elegíaco trasluce un ligero tinte erótico, que manifiesta con extrema delicadeza el sentimiento del poeta. Desde el punto de vista formal, las imágenes expresivas del encanto de la joven muerta son muy bellas»:

Dime, dime el secreto de tu corazón virgen,
dime el secreto de tu cuerpo bajo tierra,
quiero saber por qué ahora eres un agua,
esas orillas frescas donde unos pies desnudos se bañan con espuma.

Dime por qué sobre tu pelo suelto,
sobre tu dulce hierba acariciada,
cae, resbala, acaricia, se va
un sol ardiente o reposado que te toca
como un viento que lleva sólo un pájaro o mano.

Dime por qué tu corazón como una selva diminuta
espera bajo tierra los imposibles pájaros,
esa canción total que por encima de los ojos
hacen los sueños cuando pasan sin ruido.

Oh tú, canción que a un cuerpo muerto o vivo,
que a un ser hermoso que bajo el suelo duerme,
cantas color de piedra, color de beso o labio,
cantas como si el nácar durmiera o respirara.

Esa cintura, ese débil volumen de un pecho triste,
ese rizo voluble que ignora el viento,
esos ojos por donde sólo boga el silencio,
esos dientes que son de marfil resguardado,
ese aire que no mueve unas hojas no verdes...

¡Oh tú, cielo riente, que pasas como nube;
oh pájaro feliz, que sobre un hombro ríes;
fuente que, chorro fresco, te enredas con la luna;
césped blando que pisan unos pies adorados!

No es menos intensa, es esta otra elegía a la belleza de una muchacha que canta Dámaso Alonso, mientras reclama su eternidad en una de esas oraciones características de este gran poeta y excelente filólogo.

Se trata de «Oración por la belleza de una muchacha», de su libro *Oscura noticia*, escrito en los primeros años cuarenta, y que, como ha señalado Víctor García de la Concha, contiene los tres núcleos sobre los que gravita este importante libro de Dámaso Alonso: a) La obsesión por la muerte, que anudada a la vida impide la rea-

lización definitiva de la perfección creada; b) la angustia de no saber y de no tener respuesta; y c) la dolorosa conciencia de la amenaza de Dios:

Tú le diste esa ardiente simetría
de los labios, con brasa de tu hondura,
y en dos enormes cauces de negrura,
simas de infinitud, luz de tu día;

esos bultos de nieve, que bullía
al soliviar del lino la tersura,
y, prodigios de exacta arquitectura,
dos columnas que cantan tu armonía.

Ay, tú, Señor, le diste esa ladera
que en un álabe dulce se derrama,
miel secreta en el humo entredorado.

¿A qué tu poderosa mano espera?
Mortal belleza eternidad reclama.
¡Dale la eternidad que le has negado!

Y llegamos a Rafael Morales y a sus libros del medio siglo, que cierran su primera etapa constituida por los poemarios *El corazón y la tierra*, de 1946, *Los desterrados*, de 1947, y *Canción sobre el asfalto*, de 1954. Libros escritos en la España de finales de los cuarenta y primeros cincuenta, que plantean exigencias expresivas reveladas en la poética establecida en ese momento. No nos referimos ahora a aspectos de contenido exclusivamente, como pueden ser el amor, la muerte, los débiles y las debilidades del mundo contemporáneo. Aludimos a poética: y, en efecto, en la poesía de Rafael Morales se confirman la presencia de lo humilde, de lo feo o de lo derrotado por el tiempo, que ya había estado presente en *Poemas del toro*, como por ejemplo en los sonetos «El buey» y «A un toro viejo».

Pero Rafael Morales lo que hace es incorporar a su poesía una de las líneas más sólidas de la tradición literaria española culta: la representada por el barroco y fijada de manera manifiesta por el poeta en su conocidísimo soneto «A un esqueleto de muchacha», ofrecido, y con razón, como homenaje a Lope de Vega, cuyo soneto «A una calavera» (de mujer, por supuesto) ya creó un clima que ahora actualiza plena-

mente Morales, quien, en su homenaje a Lope, traza una poética clara: la poesía, como Lope demostró, es capaz de cantar también lo más desagradable, siempre que esa canción evoque el encanto de lo que fue. Nuestro poeta asume la lección y escribe «A un esqueleto de muchacha (Homenaje a Lope de Vega)»:

En esta frente, Dios, en esta frente
hubo un clamor de sangre rumorosa
y aquí, en esta oquedad, se abrió la rosa
de una fugaz mejilla adolescente.

Aquí el pecho sutil dio su naciente
gracia de flor incierta y venturosa
y aquí surgió la mano, deliciosa
primicia de este brazo inexistente.

Aquí el cuello de garza sostenía
la alada soledad de la cabeza
y aquí el cabello undoso se vertía.

Y aquí, en redonda y cálida pereza,
el cauce de la pierna se extendía
para hallar por el pie la ligereza.

Y fue Gerardo Diego, gran poeta, gran lector de Lope de Vega, y ya lector de Rafael Morales, quien, en uno de sus programas de Radio Nacional de España, del *Panorama Poético Español*, ya advirtió la calidad del poema que destacaba entre los restantes del libro, aunque éstos también eran muy valorados y la obra en su conjunto en su condición de enriquecedora de la poesía del momento: «por ese solo soneto ya contaría en la historia de la poesía española. Afortunadamente, no sólo esos catorce versos. Hay otras poesías hermosísimas.»



Lope de Vega, «Blancas coge Lucinda»

Blancas coge Lucinda
las azucenas,
y en llegando a sus manos
parecen negras.

Cuando sale el alba,
Lucinda bella,
sale más hermosa,
la tierra alegre.

Con su sol enjuga
sus blancas perlas;
si una flor le quita
dos mil engendra,
porque son sus plantas
de primavera,
y como cristales
sus manos bellas.

Y así, con ser blancas
las azucenas,
en llegando a sus manos
parecen negras.

En la poesía de Lope de Vega, se destaca como sector más personal y característico el de la lírica de tipo tradicional, utilizada, sobre todo, en su ambicioso y espectacular teatro. Lope, como ningún otro poeta de su siglo, demostró un interés muy sostenido por la lírica popular. Desde la etapa de su formación, como autor de romances, actividad que mantuvo a lo largo de toda su vida, hasta su más absoluta madurez, el Fénix cultivó siempre una poesía muy cercana a lo popular. Pero fue en su propio teatro donde legó el mayor depósito de esta poesía lírica que hoy se nos ofrece, junto a sus sonetos, sus églogas, epístolas y elegías, como uno de los sectores más valiosos de toda la poesía del siglo XVII.

Por esta circunstancia de especial peculiaridad, hemos elegido de Lope un texto perteneciente a su teatro, integrado en una comedia como «letra para cantar» que poco tiene que ver con el desarrollo de la pieza escénica, pero interesante por su belleza de construcción y contenido, por la utilización que hace en el poema de los recursos más avanzados de su lirismo barroco personal, no exento de un cierto culteranismo y de un cierto conceptismo, y, más aún, tan en el estilo de Lope de Vega por sus implicaciones auto biográficas, lo que viene a demostrar, una vez más, que vida y poesía en Lope de Vega siempre estuvieron cercanas.

Aparte, también es interesante en este como en todos los poemas de la nutrida serie de la lírica tradicional lopesca, la presencia de temas y motivos tradicionales, que, procedentes de la lírica popular, comparecen en estos poemas con toda su belleza y calidad, desarrollando en el espectador un tono o aire de familiaridad muy particulares.

El poema pertenece a la comedia de Lope *El caballero de Illescas*, publicada en Madrid en 1620, pero que según la cronología de Morley y Bruerton puede fecharse en 1602. Se trata de un villancico cantado por Belardo, Tirreno y Riselo en una espera, mientras aguardan la llegada de Casilda. En el poema, los cantores evocan la belleza de Lucinda, nombre de resonancias autobiográficas lopescas indudables, destacando hiperbólicamente de esta belleza su blancura, reflejada sobre todo en las manos, con lo que Lope recalca en un tema de gran tradición popular en la lírica española.

En este poema todos los recursos formales están dedicados a la revelación de esa belleza-blancura por medio del elegante contraste barroco, reiterado con suavidad, de acuerdo con los moldes estrófico-rítmicos de la canción, al principio y al final (blancas-negras), por medio de las comparaciones o símiles, indudablemente hiperbólicos, con las propias azucenas, con el alba (máxima representación de la blancura cósmica: blanco del amanecer frente a negro de la noche), con el rocío de la

mañana, con el cristal, etc. Muy bellas metáforas insisten también en lo mismo, en la blancura: perlas, cristales, azucenas. La belleza de la amada está reflejada, sobre todo, en sus manos, que son el objeto aquí recreado y valorado al máximo por su beldad y hermosura. Y los epítetos (blancas, desde luego) contribuirán al mismo interés por exaltar esa belleza.

Debemos destacar, finalmente, en la retórica de este poema, la comparación de la amada con el sol, habitual en la poesía de la época y la presencia de las flores, en este caso las blancas azucenas, que en la época de Lucinda suelen ser referencia habitual, incluso de la brevedad de la existencia, tópico que parecía estar reservado solo a la rosa (En el soneto «Vierte racimos la gloriosa palma» de *Rimas*, se dirá «No desprecies, Lucinda, hermosa, el mío, / que al trasponer del sol, las azucenas / pierden el lustre, y nuestra edad el brío.») Todo ello es síntoma característico del mantenido petrarquismo, aquí muy bien administrado por Lope de Vega.

Al ponderar la blancura de la dama, en este caso de sus bellísimas manos, Lope está desarrollando un motivo de especial tratamiento en la lírica amorosa de la época, sobre todo en la lírica amorosa de corte popular, el del color blanco como uno de los deseos de la amada, que podemos ver en una canción integrada dentro de su comedia *El gran duque de Moscovia*, a través de estos versos tan conocidos: «Blanca me era yo / cuando me entré en la siega, / dióme el sol y ya soy morena.»

Tema muy popular, con numerosas versiones que parten de la preocupante cita bíblica *nigra sum sed formosa*, que tanto aparece en versiones de cancioneros, como

Aunque soy morena
blanca yo nací;
al guardar el ganado
la color perdí

que cita Correas o el texto del *Cancionero de Upsala*: «Yo me soy morenica, / que yo me soy la morena», mantenido en cancionero populares actuales de Castilla, La Mancha y América.

En Lope, el motivo del color de la piel de la amada está también vertido a lo religioso, con insistencia en el valor simbólico del color blanco, como ocurre en esta bellísima canción de *La madre de la mejor*, perteneciente también al acervo popular manejado por Lope de Vega. En este caso utiliza un tema tradicional, que desarrolla en una glosa original suya:

¿Quién tendrá la alegría
sin la blanca niña?

¿Quién podrá alegrarse
si tan lejos deja
aquella alba clara
que la tierra alegra,
en casa desierta
del bien que tenía?

¿Quién tendrá alegría
sin la blanca niña?

Respecto a la presencia del nombre de Lucinda en el poema, hay que señalar que no es éste el único caso en que aparece la amada en el poema. Otra letra para cantar muy conocida, perteneciente a *Lo fingido verdadero*, nos presentará el nombre de la amada utilizando una fórmula muy divulgada y conocida por los espectadores, la de «bien puede ser/ no puede ser», hecha popular por Góngora en su «Que pida un galán a Menguilla»:

No ser, Lucinda, tus bellas
niñas formalmente estrellas,
bien puede ser;

pero que en su claridad
no tengan cierta deidad
no puede ser.

Que cuenta con dos estrofas dedicadas al color blanco de la amada, la última de ellas referida a las manos, en términos similares a los de la canción que nos ocupa:

Que no sea el blanco pecho
de nieve o cristales hecho,
bien puede ser;

Mas que no exceda en blancura
cristales y nieve pura,
no puede ser.

Que no sean lirios sus venas
ni sus manos azucenas,
bien puede ser;

mas que en ellas no se vean
cuantas gracias se desean,
no puede ser.

Gustavo Umpierre, como antes hizo Américo Castro, se ha referido al carácter biográfico de estas dos canciones, ya que el nombre de Lucinda revela un claro elogio a su amada, Micaela de Luján, presente en otros muchos poemas y en algunos de sus mejores sonetos de estos mismos años iniciales del XVII.

El nombre de Lucinda, además, es muy literario. Se trata de una deformación eufónica del apellido Luján, pero al mismo tiempo haciendo referencia a la luz, la claridad, el sol, la amada, en definitiva. La identificación dama = sol pertenece de lleno a la retórica petrarquista y Lope la puso en práctica muchas veces en relación con Lucinda. En la canción que comentamos se dice «con su sol enjuga / las blancas perlas» y en el soneto «Era la alegre víspera del día», de *Rimas*, es decir de la misma época que la canción que comentamos, se escribe:

cuando Amor me enseñó la vez primera
de Lucinda en su sol los ojos bellos,
y me abrasó como si rayo fuera.

Es éste uno de los sonetos de Lucinda más característicos, y, como todos ellos, vinculado muy directamente a la retórica petrarquista, y éste en concreto al soneto, también con el sol presente, de Petrarca «Il giorno ch'al sol si scoloraro», según señaló Fucilla. Respecto al nombre de Lucinda, Lope se refiere a su condición de «dorado nombre» en el soneto «De hoy más las crespas sienes de olorosa», en el que también hará referencia, como en esta canción que comentamos, a las plantas de la amada, en relación con el río Manzanares:

Lucinda en ti bañó su planta hermosa;
bien es que su dorado nombre heredes,
y que con perlas por arena quedas,
mereciendo besar su nieve y rosa.

O al final:

que mezclada en tus aguas pudo alguna
de Lucinda tocar las tiernas plantas,
y convertirse en tus arenas de oro.

El sentido personal de su escritura poética es el que permite a Lope llevar a extremos notables la injerencia de técnicas muy elaboradas, y de signo culto y barroco, en esquemas de evidente filiación tradicional, llegando incluso a producir una acentuación de la metáfora pura con claro incremento del tópico renacentista-barroco, que tiene su origen en el petrarquismo. Sin embargo, a pesar de lo notorio de tales

procedencias, la envoltura formal métrica se ajusta a esquemas muy tradicionales, como ocurre en la canción que comentamos, cuya contextura métrica es la típica del cancionero.

Partiendo de una seguidilla inicial, de versos heptasílabos y pentasílabos, se desarrollará a continuación un villancico, que repetirá la misma rima asonante alterna de la estrofa de cabeza y concluirá con un verso de enlace, que servirá para reiterar al final los tres últimos versos de la seguidilla inicial. Todo el interior del villancico se desarrollará en una alternancia de hexasílabos y pentasílabos, volviendo al heptasílabo únicamente en el verso penúltimo, reproducción exacta del que figura en la seguidilla de cabeza para terminar tal como se comenzó.

Un poema muy tradicional en el que Lope ha integrado toda la retórica petrarquista, entrevista en metáforas y motivos, que, por medio de su arte, adquieren una emoción especial al nombrar esos objetos (azucenas, perlas, plantas, cristales) en cuya sublimación veía Amado Alonso uno de los secretos del arte de Lope, en este poema tan claro: «El valor poético de los objetos es prestado y les viene de esa atmósfera emocional donde el poeta los sitúa y de la que van emergiendo como meros símbolos expresivos de ella; o dicho de otro modo: la poesía de las cosas consiste siempre en una tensión emocional entre el poeta y ellas». Como poeta popular sintió como nadie muy cercanos los ritmos y los motivos de la tradición; como poeta culto supo dar fuerza y vida a la retórica petrarquista dominante. En la simbiosis de ambas corrientes surgen poemas como el comentado.



Diego de Hojeda, *La Cristiada*

Mas Gabriel del aire refulgente
de la región más pura su cuerpo hace,
y cárcalo de luz resplandeciente,
que las tinieblas y el horror deshace:
cuerpo humano de un joven excelente,
gallardo y lindo que a la vista aplace;
mas bañada su angélica belleza
en una grave y señoril tristeza.

Lleva el rojo cabello ensortijado
del oro fino que al Oriente cría,
y en mil hermosas vueltas encrespado,
que cada cual relámpagos envía,
de un pedazo del iris coronado,
del iris, que con fresco humor rocía
el verde valle y la florida cumbre,
cuando entre tinieblas da templada lumbre.

La vergonzosa grana resplandece
en las mejillas de su rostro amable;
y aljófar de turbada luz parece
el sudor de su frente venerable;
aspecto de un legado triste ofrece,
que hace su hermosura más notable,
cual invernizo sol en parda nube
opuesta al tiempo, que al Oriente sube.

Para comprender este texto de Diego de Hojeda (1570-1615) es preciso que lo situemos en su tiempo y en las corrientes artísticas que dominaban no sólo la literatura sino todo el arte, y lo que es más representativo en este caso, la religión misma, durante nuestro Siglo de Oro. *La Cristiada* de Diego de Hojeda es como un gran altar barroco, suntuoso y recargado, en el que están representadas, con toda clase de adornos y bellas figuras, las escenas de la Pasión de Jesús. Como producto del barroco, las imágenes son refulgentes y los medios expresivos de un gran recargamiento de ornamentos artísticos. Además, hay que situar a Hojeda en el barroco americano, más recargado aún si cabe, en el que la naturaleza del nuevo mundo presta todo su esplendor y feracidad.

A Hojeda, como poeta y como escritor, como predicador dominico, no le hacían falta las selvas y los paisajes americanos, para crear un barroco continuado, que él había conocido en las iglesias de su Sevilla natal, y expresar en él, con morosidad narrativa sin igual, el misterio más importante de la religión que él mismo predicaba en su púlpito de Lima. La brillantez y la solemnidad con que en este momento de Contrarreforma se vive la religión, la suntuosidad y el recargamiento en las representaciones están, muy presentes en *La Cristiada* y en el fragmento que hemos escogido, tan sólo compuesto por tres octavas reales.

El pasaje pertenece al Libro 11 del poema épico religioso de Hojeda, el mismo que trata de «La oración sube al cielo», compuesto de dos temas o motivos básicos: la representación simbólica de la Oración, que intercede por Cristo y sube al cielo con la decisión de Dios de que Jesús debe morir y el momento en que el arcángel, San Gabriel según la tradición que acepta Hojeda, desciende a consolarle. Este último momento está muy brevemente mencionado en el *Evangelio* de San Lucas (22, 43): «Se le apareció un ángel del cielo que le confortaba».

Pero pertenece al desarrollo de los *Evangelios* que llevó a cabo la tradición patrística, según la cual este bello ángel acudiría a auxiliar a Cristo en el momento

de su oración en el huerto de Getsemaní. El texto recogido describe en concreto al ángel desde el momento de su transformación en figura humana de una extraordinaria hermosura, que surge de la región más pura del cielo y de la luz. El momento, por tanto, es de una gran trascendencia y Hojeda pone en juego todos los recursos de su recargado arte barroco para mostrarnos tan resplandeciente situación.

El texto escogido representa muy bien el estilo de toda *La Cristiada* bastante uniforme y sostenido. Se destaca ante todo por una gran profusión de adjetivos. A lo largo de todo el poema épico será raro encontrar sustantivos que no vayan acompañados de los adjetivos correspondientes, y así ocurre en este texto, en el que la abundancia es tal que nos permite hacer una serie de clasificaciones, para que se advierta la variedad y el dominio de tal forma gramatical de que hacía gala Hojeda. Por supuesto, la mayoría son adjetivos pospuestos y pueden llegar a tener un valor explicativo, casi nunca especificativo, pero en todo caso su papel es ornamental, más visible en los antepuestos, verdaderos epítetos de corte muy clásico y algunos absolutamente tópicos en el momento en que los utiliza Hojeda.

En el texto que hemos seleccionado, podemos considerar entre los pospuestos, totalmente superfluos los siguientes: ‘luz resplandeciente’, ‘oro fino’ y ‘hermosura notable’. Relativamente superfluos, de acuerdo con el desarrollo del argumento éstos otros: ‘aire refulgente’, ‘región más pura’, ‘joven excelente, gallardo y lindo’ (hay que tener en cuenta que se refiere nada menos que a un ángel, y en concreto a San Gabriel), ‘rostro amable’, ‘frente venerable’ y ‘legado triste’.

De los antepuestos, son exclusivamente ornamentales los siguientes: ‘angélica belleza’, ‘verde valle’, ‘florida cumbre’, ‘templada lumbre’. Y más expresivos ‘grave y señorial tristeza’, ‘rojo cabello’, ‘fresco humor’, ‘vergonzosa grana —aunque a este habría que restarle su formalización metafórica, a la que ahora nos referiremos—’, ‘invernizo sol’ y ‘parda nube’. Como se puede advertir no estamos ante un estilo cualquiera. Se trata de una total transformación del lenguaje sobre la base de una adjetivación muy abundante y desde luego inusual y muy original.

Sin apartarnos de este asunto, debemos destacar la intención totalmente ornamental que los adjetivos representan de acuerdo con su situación en el texto. Los efectos decorativos son muy notables cuando advertimos la existencia —muy abundante en toda *La Cristiada*— de agrupaciones bimembres, en este caso amoldadas al endecasílabo gongorino, como en «cual invernizo sol en parda nube» o «el verde valle y la florida cumbre», o de adjetivaciones trimembres, como en «joven excelente, gallardo y lindo». Las asociaciones de otras clases de palabras pueden ser muy expresivas como en el caso de la agrupación de dos sustantivos, uno concreto y otro

abstracto, cuyo significado se pone en relación: así, en la primera octava, «que las tinieblas y el horror deshace».

Desde el punto de vista de la formación de la frase, ya nos podemos suponer, a la vista de la profusa variedad que sabe dar a la utilización de los adjetivos, que la frase no es ni mucho menos uniforme. La solemnidad épica le lleva a utilizar el hipérbaton constantemente con notable tendencia a situar el verbo, de acuerdo con la estructura latina de la oración, al final de la proposición. Todos los verbos de la primera octava están situados al final de oración, lo mismo que los de la segunda excepto el primero, mientras que en la tercera se alternan con los que están situados en su lugar lógico. Tales alteraciones no persiguen sino aumentar el tono elevado de la retórica de estos versos tratando de asimilarlo al latín, tanto de la épica que ahora tiene más presente Hojeda, es decir Virgilio y *La Eneida*, como al latín de las celebraciones eclesiásticas.

Como buen barroco, perteneciente a las consecuencias del culteranismo, Hojeda explota, sin miramientos, la efectividad de la imagen poética, la comparación o símil y sobre todo de la metáfora, cuyo simbolismo llega a complicar como ocurre en el texto escogido. La naturaleza está muy presente en todo el simbolismo empleado y, como se trata de la representación «real» de una criatura angélica y celestial, el lenguaje culterano funciona a la perfección y la imagen poética domina todo este texto como el resto de *La Cristiada*.

Sin detenernos en las figuraciones luminosas de la primera octava, sí podemos reparar en la construcción metafórica de la segunda, muy tópica por otra parte. Para el cabello utiliza el poeta el oro, pero no un oro cualquiera sino el surgido del sol, al amanecer, con idea de no restar a la criatura angélica su procedencia celestial, reiterada en la presencia del iris, que acentuará su luminosidad. En la tercera octava las metáforas serán cromática (grana) y formal (aljófár), que se reduplica, ya que aljófár en el Siglo de Oro era habitualmente utilizada para designar a las gotas de rocío, gotas con las que, sin duda, quiere relacionar Hojeda, sublimándolas, las gotas del sudor del hermoso ángel.

La comparación final insiste en la imagen celestial: cual invernizo sol, atardecer triste de un invierno cualquiera que se abre bellamente paso entre pardas nubes. Hay que notar, al mismo tiempo, que la originalidad de Hojeda le hace desarrollar el tópico del cabello = oro en una serie de metáforas y perífrasis en consonancia con el carácter fulgente de la figura, de manera que el tópico petrarquista tan desgastado se realza y adquiere una novedad, aunque recargada, muy notable. Más original es en la identificación rubor = grana, utilizando este término imaginario alusivo a los gu-

sanos que producen el color rojo, exactamente la también llamada cochinilla. En este caso, el epíteto «vergonzosa» permite especificar que se está refiriendo al rubor de las mejillas.

Otro de los medios artísticos de signo barroco de que Hojeda se vale es el contraste, como expresión de originalidad y de sorpresa, tan buscado siempre por esta corriente artística y literaria. Los contrastes utilizados por el poeta en este fragmento no son bruscos, antes bien son moderados y logran una apacible belleza. Desde luego, el más explotado es el tan significativo de tristeza frente a hermosura, que viene a configurar al ángel, en un momento tan trascendente desde el punto de vista religioso.

Está la primera octava dedicada por entero a destacar la belleza de la criatura celestial, su brillantez que hace que resplandezca sobre las tinieblas, en un contraste de luces muy bien conseguido, que reiterará al final, cuando nos presente las luces del sol poniente abriéndose paso entre la nube oscura. Pero tal insistencia en la brillantez se verá cercenada por la grave y señoril tristeza que se evoca al final de esta primera octava seleccionada. Lo mismo ocurrirá, por último, en la tercera de las estrofas, cuando de nuevo el aspecto de legado triste acentúe la hermosura del ángel. Contrastes menores producirán también los apetecidos efectos de sensorialidad expresiva, del estilo de luz frente a tiniebla y horror, del rojo del relámpago que contrasta con el iris que refresca el verde valle y la florida cumbre, de las tinieblas frente a la templada lumbre, del sol invernizo que se pone tristemente apagado por la nube parda. La misma formación del ángel, naciendo todo lleno de fulgor e interrumpiendo la tiniebla y el horror, será un muy efectivo y brillante contraste.

Junto al contraste, el gusto por la reiteración también será permanente en toda *La Cristiada*, y en las tres estrofas escogidas es posible advertir reiteraciones de tipo rítmico, como las producidas por el endecasílabo bímembre ya citado, de tipo formal, como las representadas por las adjetivaciones profusas e insistentes en cualidades muy similares si no idénticas, o de tipo retórico, como la concatenación presente en la segunda octava, «del iris coronado / del iris...» Y, por último, se debe reparar en el gusto por la hipérbole, aquí muy acentuada cuando hace la perífrasis morosa y delectante que le sirve para describir los cabellos del ángel. No sólo la identificación con el oro y con el sol naciente, sino también la relación con otros elementos cósmicos como los relámpagos y el iris, capaz de refrescar montes y valles e iluminar las tinieblas.

Para situar al poema en su tiempo y en su género hay que ponerlo en relación con la épica clásica y renacentista a la que constantemente Hojeda tiene presente. En el

caso de los versos que nos ocupan, estamos ante el tema clásico del mensajero de los dioses, presente en *La Eneida*, tanto en el canto I, con la presencia del inevitable, en estos menesteres, Mercurio, y en el canto IX, con la aparición de Iris, la mensajera de los dioses. Torquato Tasso, a quien Hojeda tiene como maestro, ya cristianizó al mensajero pagano integrando al arcángel San Gabriel, el mismo que protagoniza estas octavas, en su *Jerusalén libertada*.

Por último, y para concluir en la perfecta condición de poema épico barroco que todos estos recursos y aspectos nos llevan a conferir a *La Cristiada*, hay que advertir que el verso endecasílabo se agrupa en octavas reales, estrofa épica por excelencia en España. Las octavas reiteran su forma monótona y un tanto monolítica en todos los poemas épicos dotando a éstos de una grandeza que no tiene la silva ni el romance. Capaces de admitir lo narrativo, aceptan muy bien igualmente la morosidad en el relato de los hechos, aspecto que, sin duda, y como hemos visto a través de estas tres octavas, Diego de Hojeda perseguía.



Francisco de Rioja, «A la rosa»

Pura, encendida rosa,
émula de la llama
que sale con el día,
¿cómo naces tan llena de alegría
si sabes que la edad que te da el cielo
es apenas un breve y veloz vuelo,
y ni valdrán las puntas de tu rama,
ni tu púrpura hermosa
a detener un punto
la ejecución del hado presurosa?

El mismo cerco alado
que estoy viendo riente,
ya temo amortiguado,
presto despojo de la llama ardiente.
Para las hojas de tu crespo seno
te dio Amor de sus alas blandas plumas,
y oro de tu cabello dio a tu frente.

¡Oh fiel imagen suya peregrina!
 Bañóte en su color sangre divina
 de la deidad que dieron las espumas;
 y esto, purpúrea flor, esto ¿no pudo
 hacer menos violento al rayo agudo?

Róbate en una hora,
 róbate licencioso su ardimiento
 el color y el aliento.
 Tiendes aún no las alas abrasadas
 y ya vuelan al suelo desmayadas.

Tan cerca, tan unida
 está al morir tu vida,
 que dudo si en sus lágrimas la Aurora
 mustia, tu nacimiento o muerte llora.

También es interesante la lírica barroca que la crítica viene considerando poesía «menor». Esta silva del poeta sevillano Francisco de Rioja (1583-1624) podría ser un buen ejemplo. Rioja pasa por ser el poeta de las silvas y el poeta de las flores, y entre los sonetos y silvas que a ellas dedicó, ésta, dirigida «A la rosa», es la que más fama ha alcanzado y con razón, ya que en el poema se unen sensibilidad, soltura, delicadeza y exquisito gusto barroco por una expresión presidida por retórica ciertamente notable, pero medida y moderada.

Porque, desde luego, estamos ante un producto barroco cien por cien. Las leyes inevitables del contraste y de la ascética consideración de nuestro mundo como decadencia así lo aseguran. Y estamos ante el gran símbolo de la caducidad de lo terreno y de la inexorable ley que marchitará la belleza juvenil.

Y estamos ante el tema preferido de todos en esa nueva consideración que se hace del *De contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae*. Y además nos hallamos ante el motivo predilecto: la rosa, que de la utilización renacentista como incitación a aprovechar la juventud (temas del *carpe diem* y del *collige, virgo, rosas...*) se ha pasado a su significación, en el barroco, como reflejo de la consideración ascética del mundo. Y en este sentido se expresaron muchos poetas barrocos que vieron en la fugacidad y la belleza de la rosa el reflejo de la caducidad del tiempo y la juventud.

Porque en toda esta temática es fundamental la reflexión sobre el tiempo, que viene implícita, o explícita, como ocurre en esta silva de Rioja y en otros ejemplos memorables como el soneto que Calderón de la Barca incluyó en su comedia *El príncipe constante*, «Estas que fueron pompa y alegría», y que denuncia el corto espacio de tiempo que transcurre entre el albor de la mañana y la tarde y la noche fría. A pesar de que el soneto calderoniano nada gustó a Antonio Machado y a Juan de Mairena en su «Arte poética», por estar presidido por la frialdad silogística del gran dramaturgo barroco, su calidad es innegable y su lección moralizadora, ejemplificadora, mucho más severa que la expresada por Rioja en su silva.

Hay que situar el poema igualmente en el contexto de la lírica y del arte barroco. Los cuadros florales y los bodegones ornamentales son habituales en la época, y preferidos en toda la poesía de Francisco de Rioja. Precisamente con ellos se procura una exaltación de los sentidos y se fomentan todo tipo de percepciones, pero especialmente las visuales, tanto en formas como en cromatismo. La silva de Rioja, como hemos de ver, en esto será especialmente expresiva. Pero además están las sensaciones del tacto y las olfativas, también sugeridas en este poema, a través del tacto cresco amortiguado por la blandura de las plumas y el aliento evocado al final, junto a las otras sensaciones que produce la rosa: ardimiento y color.

Y, como producto del barroco, también hay que situar al poema en el mundo de la exaltación de las cosas pequeñas, de los objetos insignificantes pero bellos de la vida cotidiana, que muestran en su pequeñez y cotidianidad, su carácter frágil y perecedero. Las flores, desde luego, son, en el marco del bodegón barroco, el producto más reiterado en la poesía de la época, sobre todo en sus versiones españolas meridionales y andaluzas (Murcia, Granada, Sevilla y sus escuelas barrocas de poesía lírica abundaron en jardines y vegetaciones agraciadas). Y, entre las flores, la rosa; y entre las rosas, la roja, símbolo predilecto y absoluto de la fugacidad de la vida y del amor, motor obligado de reflexión moralizante y de exaltación de los sentidos ante su inevitable y fugaz belleza.

El poema de Rioja sigue rigurosamente estos presupuestos. El poeta se dirige a la misma rosa y reflexiona hablando con ella sobre su condición de ser fugaz desde el mismo inicio del poema. Argumenta sobre la brevedad de su existencia y traza la duración de su tiempo, entre un amanecer, evocado al comenzar el poema y el final del día, que supondrá el término de la belleza. Rioja sitúa muy artísticamente los elementos de la antítesis que va a diseminar por todo el poema sometiéndolo a la ley obligada del contraste:

llama	
(amanecer)	
alegría	
riente	amortiguado
llama ardiente	despojo
ardimiento	
color	
aliento	
abrasadas	desmayadas
vida	morir
nacimiento	muerte

Pero en Rioja, como es posible ver fácilmente, existe un claro desequilibrio y, a pesar de que todo está sometido a la ley de la brevedad de la vida, obligada y pre-determinada (la ejecución del hado presurosa), el poeta insiste en deleitarse en la belleza de la flor y prefiere con sobrada brillantez evocar todos aquellos elementos que suponen un halago para los sentidos, insistiendo en la belleza del color, evocada con muy activas metáforas (llama = sol al amanecer, púrpura, llama ardiente, blandas plumas, sangre divina, rayo agudo) y con los más ornamentales epítetos. Precisamente, con dos de ellos, puro contraste, se abrirá el poema: pura, encendida, a los que seguirán hermosa, riente, ardiente, purpúrea, etc.

Predominan en el poema las referencias a la parte feliz de la evocación, a la parte positiva, ya que la negativa, implícita en las alusiones reiteradas, se concentrará en la estancia final, cuando el poeta avise con toda claridad ya a la rosa de su destino. De esta forma se advierte, aún más palpablemente, sobre la base de este desequilibrio estructural, la severidad de la ley que finalmente tendrá su ejecución: la ley de la caducidad que producirá la desilusión y el desengaño final, obligado también en cualquier representación barroca.

El desengaño viene provocado por el constante enfrentamiento entre el presente —bello y ardoroso— y el inmediato futuro, previsiblemente destructor de tanta belleza y lozanía. Rioja, en esto, mantiene la fórmula habitual y la reflexión que del tiempo hace en el poema, insiste en su brevedad. El paso del antes al después, del ahora al luego, es rápido y la velocidad está sugerida con insistencia. Los sustantivos, los adjetivos y los adverbios quieren imprimir ese aire de velocidad imparable

que conducirá al desengaño. La edad será un breve y veloz vuelo, la ejecución del hado será presurosa, el rayo (la muerte) será violento y agudo, todo se desarrollará en una hora, el aún se convertirá en ya, y la vida y el morir estarán cerca y unidas.

Se ha destacado el carácter frágil y etéreo que este poema observa frente a otras muchas evocaciones de la rosa y su simbolismo de la caducidad que se dieron en el siglo XVII, sobre todo frente a muchos sonetos, entre ellos el ya citado de Calderón y el de Góngora «Ayer naciste, morirás mañana», que son los que más se aproximan a la silva de Rioja en lo que al argumento del poema se refiere. Indudablemente, a este carácter grácil contribuye el metro elegido por el poeta sevillano y, dentro de la silva, su insistencia en los heptasílabos que predominan sobre todo en el arranque del poema. Los heptasílabos iniciales soportan la presentación de la rosa y los vocativos a ella dirigidos con la multiplicidad de epítetos, que van imprimiendo al poema más que una meditación severa, una serena nostalgia como sentimiento básico del mismo.

También contribuyen a esta nota de fragilidad, frente a la solidez de los sonetos citados, la variación en las entonaciones. Góngora, Calderón y otros muchos afirman lo que va a suceder y certifican cuál es la ley ineludible que condiciona la breve vida de la rosa. Rioja, por el contrario, habla con la flor y le pregunta si no advierte lo que va a ocurrir y, para hacerlo, antes de y durante la pregunta, se recrea insistentemente en su belleza. Heptasílabos y endecasílabos se desarrollan entre interrogaciones y exclamaciones que provocan en el lector un sentido de fragilidad y ligereza.

La misma escogida adjetivación parece ser producto de una deliberada y deleitosa selección entre palabras hermosas que pretenden contribuir a este aspecto ligero y alado. La propia sencillez de la estructura contribuye a este sentido de fragilidad, ya que Rioja se decide únicamente por presentar su poema desarrollado en dos estancias —según la mayor parte de las ediciones—, reservando para la segunda las afirmaciones definitivas que culminan en la duda nostálgica expresada en los versos finales, en los que la vida y el morir, nacimiento y muerte, se unen en el máximo contraste.

A la levedad del poema contribuye también la retórica no demasiado rebuscada, de acuerdo con la interpretación del barroco que hizo toda la escuela sevillana. La belleza de las sencillas imágenes, la suavidad de la construcción sintáctica, «no constreñida ahora por la tectónica de la estrofa», según señala Begoña López Bueno, mucho más restrictiva en los sonetos por ejemplo —aunque puede señalarse alguna utilización del hipérbaton más con intención rítmica que otra cosa— tienden a ofrecer una sugerencia de levedad más que una insistencia efectiva.

Quizá se advierta con mayor claridad este efecto si se observa cómo son tratadas las alusiones míticas presentes en el poema. Una delicada referencia al Amor, de quien la rosa es imagen y emblema y de quien hereda su belleza peregrina, y la leve perífrasis con que recuerda la conversión de las rosas blancas en rojas debido a la sangre que Venus vertió sobre ellas al pincharse con «las puntas de tus ramas», constituyen las únicas referencias que no resultan ser ni mucho menos producto de la erudición mitológica, sino hermosas y expresivas sugerencias expuestas en el momento oportuno y sin recargamientos ni excesos.

Todo ello parece conducirnos a sentir, más que la ascética lección moralizadora de que la vida es muy breve, una suave melancolía al contemplar cómo el poeta intenta hacer ver a la rosa lo inútil de su belleza. Como escribió Blanca González de Escandón, «hay en toda esta silva una suave melancolía que le da un matiz de triste ternura. Hay una delectación en cada uno de los detalles que halagan los sentidos, no para ponerlos en contraste y parangón violento y rotundo con la imagen de la próxima ruina, sino impregnando, empapando desde los primeros versos las sensaciones de belleza de la nostalgia de su pérdida futura».

Poema, pues, absolutamente representativo del barroco sevillano que podemos sentir en su culto a la belleza y sensibilidad ante el tiempo en otros muchos poemas no sólo de Rioja sino de sus coetáneos y coterráneos, en los que la reflexión moral se produce en la serena contemplación de una naturaleza privilegiada, exuberante, colmada de cálidas hermosuras, entre las que las flores de un jardín, y entre ellas la preferida rosa, muestran su ascético simbolismo, en este caso alianza eterna y emblemática entre fugacidad y belleza.



Luis Carrillo Sotomayor, «A las penas del amor inmortales»

Hambriento desear, dulce apetito,
hambriento apetecer, dulce deseo,
detened el rigor, ¡ay!, ya, pues veo
mi negro día en vuestro enojo escrito.

Mientras con más calor os solicito
vuestro ardiente querer, mi dulce empleo,
por más que el bien a vuestro bien rodeo,
huye el remedio término infinito.

Sin duda moriré, pues que mis bienes
alimentan, hambrientos, a mis males:
tú, dulce apetecer, la culpa tienes.

Muriendo, de sus penas desiguales,
pecho, será imposible te enajenes:
hijos del alma son, son inmortales.

Pertenece este soneto de Luis Carrillo Sotomayor (1585-1610) a su obra poética amorosa, uno de los registros fundamentales dentro de toda su poesía. Aparte de la *Fábula de Acis y Galatea*, Carrillo destaca por sus poemas de amor, escritos normal-

mente en sonetos. El soneto, como forma poética, es una de las más valiosas herencias que el petrarquismo legó a España. Constituye una fórmula repetida que en el siglo XVII alcanzó su máximo esplendor de la mano de Góngora, Quevedo y sobre todo Lope de Vega. Todos ellos daban a conocer en los mismos años que Carrillo escribía los suyos, sus más significativos sonetos. El de Carrillo lo podemos considerar simultáneo a aquellos logros, ya que la fecha de su muerte en plena juventud, y el hecho de que dos años antes de morir ya no escribiera poesía, nos permite aventurar que debería de estar escrito en los primeros años del siglo XVII.

Tal hecho se aprecia en el propio soneto y en su tema, las penas de amor, pero más aún en el tratamiento de este tema y en los motivos utilizados, que debemos atribuir directamente a la tradición petrarquista, que en España han difundido ya en estas fechas Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera, cuyos versos Carrillo Sotomayor conoce bien. El soneto, por tanto, es fiel reflejo del petrarquismo que la escuela italianizante renacentista había difundido en España y que se cultivaba a principios del siglo XVII, ya un tanto deformado por los primeros vientos barrocos. Carrillo Sotomayor deja sentir en este poema otras influencias propias de su formación culta.

Desde luego, por lejana que parezca, hay que observar la presencia de la tradición provenzal del amor cortés, cuya retórica aún percibimos en este como en otros poemas amorosos del propio Carrillo, aunque, como de costumbre, esté matizada por la versión petrarquista. Las penas de amor son producidas por el enojo de la dama. El caballero, aunque sabe que en su conquista intentada no logrará sino dolor y muerte, lo seguirá intentando. En ello le irá todo, muerte incluida. Pero las penas de amor permanecerán porque son inmortales, y tal hecho, como en otro soneto se dice, produce consuelo al paradójico enamorado.

Hay que valorar también en el enfoque de Carrillo una tercera corriente intelectual que influye directamente en la concepción de este poema: el neoplatonismo, que había tenido tanta trascendencia a lo largo de toda la poesía del siglo XVI, tal y como lo expuso Marsilio Ficino o según lo resumió en su código o retrato ideal de cómo había de ser *El Cortesano* Baltasar de Castiglione. Aquí la interpretación neoplatónica vendría dada porque la elevación de la belleza de lo puramente terrenal se daría en la consideración de inmortales que se atribuye a las penas de amor, que, siguiendo el tópico áureo, son patrimonio del alma y el alma sólo es de Dios. Por ello, las penas, siguiendo el silogismo seiscentista, son inmortales, como concluye Carrillo Sotomayor imbuido de neoplatonismo, tan petrarquista y tan del amor cortés.

De hecho, los motivos desarrollados a lo largo del soneto responden a su dependencia de todos estos influjos. El tema central de la composición es el de las penas de amor y su consideración como inmortales, lo que produce uno de esos paradójicos consuelos a que tan acostumbrados nos tiene la escritura poética del petrarquismo. Y así lo asegura Angelina Costa, cuando afirma que «las penas inmortales, como consuelo, es una idea extraída de todo el entramado petrarquista, tan rico en conceptos antitéticos.»

En cualquier caso, el desarrollo de motivos parte de ciertas reiteraciones estilísticas que aproximan mucho a Carrillo Sotomayor al barroco naciente. El mismo arranque del poema, escrito en endecasílabos bímembres, fórmula del verso que repetirá en el que cierra, conclusivamente, el soneto, parte de un quiasmo muy artístico para reiterar a continuación, obsesivamente, una antítesis que nos introduce en un mundo de contrastes, habitual, por otra parte, en la poesía amorosa de la época, y que Lope de Vega había alargado en el espacio completo de un soneto bien conocido, «Desmayarse, atreverse, estar furioso», y más aún en otro, «Ir y quedarse y, con quedar, partirse», poemas de amor dedicados al propio amor y a la ausencia. En ambos casos, los infinitivos, como en este poema de Carrillo, irrumpen con su fuerza de acción sustantivada.

Pero Carrillo camina por otros derroteros temáticos, y su interés en mostrar lo placenteras y consoladoras que, paradójicamente, pueden ser las penas de amor, nos lleva de nuevo a corrientes cancioneriles, ya desgastadas. Antes, hay que hacer referencia, naturalmente, al ser que produce esas penas y para ello se remontará el poeta a la lírica cortesana, trovadoresco provenzal, y recurrirá al tópico de la dama que actúa de manera hostil hacia el enamorado, entrevisto en el rigor y el enojo claramente expresados, con los que trata al poeta y le convierte el día en negro, hallazgo de Carrillo más que notable. Se trata del prototipo de la *dame sans merci*, de los cancioneros del amor cortés.

El poeta, frente a esta frialdad, reacciona con su calor y con su dedicación absoluta a la dama, a la que designará con una metáfora interesante: empleo. La dama será su empleo como se dice en este poema y en algún otro del propio Carrillo Sotomayor, en el que se insiste en muy parecidos términos, tanto en las paradojas de amor como en el contraste de los sentimientos que muestran el trastornado estado de su ánimo y que constituyen la labor y la dedicación del enamorado, su empleo. Así, también en el soneto XLVIII:

Crece a medida de la edad la pena,
con ella el gusto del funesto empleo
que mi grave dolor o suerte condena.

Y tan ceñido al alma le poseo,
que mientras más la vida le enajena
siento crecer más fuerza a tal deseo.

El paradójico mundo de los contrastes se produce, incluso, en relación intertextual, al enfrentar estos dos sonetos, ya que si en el citado el empleo es funesto, en el que comentamos se nos ofrece como dulce. La dama, pues, representada en esta metáfora que refleja la relación de posesión y servicio que Carrillo hereda de la tradición cancioneril provenzal a través del petrarquismo, no constituirá, sin embargo, solución. Los *Remedia amoris* ovidianos, que Carrillo tan bien conocía, ya que los había glosado y traducido, tampoco se hacen posibles, ya que aquí no hay tal remedio, que se presenta huyendo: «huye el remedio término infinito».

La formulación del primer terceto centra su insistencia en el tópico petrarquista de la muerte dichosa por penas de amor. En este caso, se acentúan los contrastes y se vuelve sobre ideas ya sugeridas, al principio en relación con el hambre, el apetito y los sabores —dulce—, metáforas aquí del deseo. Carrillo complica un tanto la sintaxis de manera que el hipérbaton traslada de un término a otro de la proposición la acción sugerida: «Mis bienes alimentan hambrientos a mis males» constituye un difícil y artificioso contraste, de manera que, aunque parezca lo contrario, son los males los que están hambrientos.

El bien y el mal se llegan a identificar, porque ambos son justamente la amada. Tú, dulce apetecer, se dice en el tercer verso, la culpa tienes. No nos apartamos en consecuencia de la retórica petrarquista y provenzal, en la que la culpa, como responsabilidad de la pena de amor, queda atribuida al desdén de la amada, provocadora de todos los males bienes que en el poema van exponiéndose y que en el enamorado tienen lugar, por más que una artificiosa construcción gramatical nos anuncie que estamos ya en otra época, en el incipiente barroco.

La construcción del soneto, de acuerdo con la tradición petrarquista, que aquí Carrillo, como en casi todos los suyos, sigue fielmente, atribuye al último terceto una función recolectiva y resolutive, es decir, la conclusión del poema. Carrillo manejó bien la fórmula total del soneto, y, en efecto, Baltasar Gracián lo aduce muchas veces como ejemplo llamándole el «profundo y culto don Luis Carrillo» y dedicándole frases como ésta: «es perfecto el epigrama, como todos los de este autor».

Quien tales elogios mereció, evidentemente manejaba bien la fórmula y, de hecho, en el soneto que nos ocupa, el último terceto recopila su contenido y define, entre nuevas paradojas y complicada sintaxis, la inmortalidad de las penas, por ser del alma, y el placer que le produce implícitamente el hecho de que permanezcan aun después de la muerte. En complicada ordenación de frase, el vocativo pecho quedará artificiosamente destacado del conjunto atribuyéndole toda la intensidad de los sentimientos. El pecho será el protagonista en otro soneto de Luis Carrillo Sotomayor, en el que las penas son definidas también como inmortales, y por ello, consoladoras, dentro de la retórica antitética petrarquista. Aquí será la Fortuna la que complique la situación, pero el mensaje será el mismo. Es el soneto XXI y se titula «Al enojo la fortuna en sus penas»:

Desatad mi venero convertido,
amargos ojos, en amargo llanto,
no por burlar mi mal, mas porque
es tanto que le niega lugar al que ha nacido.

¿Qué, tristes, receláis donde ha perdido
el alma el pecho? El pecho al alma espanto,
veneno os causa. ¿Fuego teméis tanto?
¡Dejad que corra tras quien causa ha sido!

De mis injurias y tu brazo escudo,
viste, ¡oh Fortuna!, el corazón deshecho,
un consuelo: mis penas inmortales.

Deshicísteme, en fin: tu brazo pudo;
y, en deshacerme, haces pueda el pecho
no temer más ni darle tú mis males.

En nuestro soneto, igualmente, el consuelo estará presente, aunque implícito. Y la sintaxis complicada nos llevará a entender que el masculino plural hijos del alma se está refiriendo al único masculino plural que se ha hecho presente en estos tercetos finales: bienes-males, identificados ahora con penas y con hijos del alma, tal como pide el título del soneto: «A las penas de amor inmortales». Pero el rebuscamiento de la ordenación sintáctica no es gratuito, aunque complicado y artificioso. Se acierta en él como fórmula capaz de reunir, como quiere el poeta, en la conclusión final el resultado de lo propuesto en todas las premisas de este silogismo barro-

co concentradas en este endecasílabo bimembre con quiasmo incorporado: «hijos del alma son, son inmortales».

Podemos considerar, finalmente, este soneto una valiosa representación de lo que la lírica de Carrillo Sotomayor significa. Fiel a las innovaciones del renacimiento, asimiladas a través, en este caso, de un aceptado petrarquismo, tiende, ya con criterios más barrocos, a buscar una expresión aristocrática de poeta culto, tal como había propugnado en su *Libro de la erudición poética*, deformando el lenguaje y alejándose de la expresión habitual. Sus complicadas estructuras sintácticas, sus metáforas y sinédoques, se combinan con los tópicos petrarquistas, y tratan de lanzar una expresión nueva. El primer «culto» de España, como lo llamó Gracián, hizo gala de sus habilidades versificatorias y en el caso de los sonetos mostró con acierto el camino que habrían de seguir otros muchos en el tratamiento de los materiales petrarquistas de acuerdo con los nuevos tiempos y con las nuevas tendencias del manierismo y del barroco.



Esteban Manuel de Villegas, «Sáficos»

Dulce vecino de la verde selva,
huésped eterno del abril florido,
vital aliento de la madre Venus,
Céfiro blando.

Si de mis ansias el amor supiste,
tú que las quejas de mi voz llevaste,
oye, no temas, y a mi ninfa dile,
dile que muero.

Filis un tiempo mi dolor sabía,
Filis un tiempo mi dolor lloraba,
quísome un tiempo, más agora temo,
temo sus iras.

Así los dioses con amor paterno,
así los cielos con amor benigno,
nieguen al tiempo que feliz volares
nieve a la tierra.

Jamás el peso de la nube parda,
cuando amenace la elevada cumbre,
toque tus hombros, ni su mal granizo
hiera tus alas.

El poema de Esteban Manuel de Villegas (1589-1669) pertenece al libro de composiciones juveniles, las *Eróticas* o *Amatorias*, publicado en Nájera en 1618. El poema es de un gran interés para la historia literaria y, más en concreto, de la métrica española, ya que él sólo representa el mejor intento de asimilación y emulación de la clasicidad y de los más trascendentes de toda la literatura española, tanto por el tema como por su representación formal, culminada en la métrica utilizada. En efecto, este poema pasa por ser la mejor aclimatación de los versos latinos sáfico y adónico en la lengua española, además de la estrofa sáfica, como más adelante se podrá comprobar.

El poema es una sencilla oda amorosa sin mayor trascendencia que la propia de un poema en el que el autor utiliza un intermediario, poderoso y sobrenatural, para que transmita alguna circunstancia de su amor a la amada. Porque el intermediario elegido no es un ser cualquiera; es nada menos que el Céfiro, viento del oeste según la mitología clásica, que se personificaba en un muchacho alado que comparecía derramando flores. Su carácter divino, ya que era hijo de los dioses, y su capacidad de fecundación de la naturaleza los tendrá en cuenta Villegas en el poema.

Hay que hacer referencia al ambiente en el que la composición se desarrolla. No es otro que el de la égloga clásica, aunque aquí el poeta convierte a su amada en ninfa. Ambiente pues mítico, en el que tiene gran trascendencia la naturaleza, representada en todo su esplendor clásico y con los medios que la clasicidad le ha enseñado a Villegas, pero de acuerdo con la versión renacentista moderna. Precisamente, los mayores aciertos del autor de estas *Eróticas* residen en el valor total o global de su representación de la naturaleza, cortada con los patrones de la más estricta clasicidad.

De ahí que la figura preferida es la del embellecedor epíteto ornamental, reiterado hasta la saciedad. Lo que intenta el poeta, a pesar de estar sumido en este momento de su complicado proceso amoroso en la duda (la duda siempre permanente de si la amada lo querrá o no lo querrá), es ofrecernos un cuadro de total y absoluta armonía y serenidad, que él había aprendido muy bien de las numerosas lecturas de sus poetas griegos y latinos preferidos como Catulo, Tibulo, Propertio, Ausonio, e incluso el mismísimo Teócrito, cuyo ambiente «idílico» trata de reproducir, lo que ciertamente consigue. Porque Villegas ha pasado a la historia precisamente por su fidelidad inquebrantable a la poesía clásica en una época y en una literatura que tanto se distanció en temas y formas del clasicismo a consecuencia de las innovaciones barrocas y buena prueba de ello la constituyen los recursos formales de este poema, similar en ello a otros muchos suyos que el poeta mostró en su obra agrupados, según la influencia recibida, ya fuera de Teócrito, Anacreonte —aspecto tam-

bién muy trascendente de cara a las imitaciones de la lírica neoclásica del siglo XVIII —, ya fuera de sus preferidos «latinos».

La adjetivación acumulada es lo primero que ha de llamar la atención del lector. Con ser una adjetivación tan abundante hay, sin embargo, que distinguir en ella diferentes utilizaciones, todas ellas de orden clásico. Mientras que el epíteto del primer verso, *verde*, referido a la selva lo podemos considerar, si no tópico, arquetípico como epíteto ornamental, y de hecho pasa por ser el ejemplo más clásico (*verde selva*), no podemos decir otro tanto de todos los demás que componen la primera estrofa, ya que nos están definiendo el carácter, condición, temperatura y cualidades del viento Céfiro, viento del oeste y por ello viento cálido, favorecedor en primavera de la floración. Por ello es dulce, por ello es blando, por ello es vital. Las mismas cualidades que se reiterarán al final del poema cuando vuelva a ser evocado, esta vez en enfrentamiento con contrarios, enfrentamiento que no llega a producirse y que tan solo es una mera referencia.

Porque si hay algo absolutamente cuidado en este poema es su precisa estructura, ya que de las cinco estrofas de que se compone, perfectamente definidas e independientes, la primera está dedicada al viento, al que se dirige, las dos siguientes a referir la duda del poeta, con la culminación central en la tercera de la historia de su amor, y las dos últimas otra vez a presentar al viento en su acción florecedora de la naturaleza que no debe ser interrumpida por los contrarios.

El retrato del Céfiro queda, pues, muy definido y su prosopopeya poética tiende a reproducir la representación habitual que se le atribuye, por ejemplo, en una figuración plástica. Es un joven hermoso de origen divino (dulce vecino, vital aliento de la madre Venus) que se le representa esparciendo con habitual puntualidad flores por la naturaleza (huésped eterno del abril florido). Su condición de viento del oeste le convierte en un viento cálido y suave (Céfiro blando), incompatible con el frío (nieguen... nieve a la tierra) y con los temporales (la nube parda...hiere tus alas). Porque, en efecto, como la de todo viento, su representación es alada.

Como se puede apreciar, el marco pictórico en que se desarrolla la acción del poema no puede ser más perfecto, como lo es la prolija sintaxis del mismo. El ambiente de armonía, de orden y de clasicidad que el poeta comienza a establecer desde el principio, insistiendo en adjetivos y sustantivos de muy similar contextura fónico-formal de palabras bisílabas llanas:

dulce
verde
selva
huésped
blando

combinadas con trisílabas, también llanas:

vecino
eterno
florido
aliento

y sólo roto con el esdrújulo del nombre del viento (Céfiro), se corresponderá con una estructura sintáctica muy precisa y ajustada, cuya construcción dependerá del verbo principal de todo el poema, y que no se produce hasta el verso séptimo (oye), donde lo hallaremos acompañado de otras formas verbales de similar constitución. Son los imperativos, de los que va a depender todo el poema:

oye
no temas
dile
dile

Producido este arranque, Villegas dedicará únicamente la estrofa central al relato de los hechos, al referirle al viento —y, por supuesto, al lector— el motivo de sus penas: la duda eterna del amor no correspondido. Algo tan intrascendente como eso, pero tan bellamente envuelto en el mito del viento del oeste, el Céfiro blando.

Los buenos deseos del poeta en torno al futuro del viento (no existen elementos contrarios que provoquen el cataclismo) son los mismos que quiere para sí y para su amor con Filis. Las dos últimas estrofas estarán dedicadas a expresarlo. Pero la presencia de posibles —y temidos— elementos en contra sólo es una sugerencia y no llega a producirse en un ambiente tan idílico. Ni la nieve, ni la nube parda, ni el granizo, representantes ante el viento de los temores del poeta, pueden llegar a tener lugar porque Céfiro está protegido por los dioses (el amor paterno, el amor benigno). Así, del mismo modo, y en este ambiente tan horaciano, quiere para su amor que se alejen los temores.

Tan clásico es el poema en su formulación y en su argumento, que en el único momento en que parece que va a haber un enfrentamiento entre el pasado y el presente (el antes y el ahora de los grandes barrocos, reflejo de la mudanza de los tiem-

pos y de lo inestable de la fortuna), no llega a tener realidad porque el poeta sólo expresa un temor, quizá infundado. Tres veces hace referencia al pasado obsesivamente (un tiempo, un tiempo, un tiempo, vv. 9-11) y dos veces, no menos obsesivamente, expresa sus dudas en el presente: mas agora temo, temo. Pero de ahí no se pasa. No permite más una concepción tan serena, tan ordenada, tan establecida y tan clásica como esta que Villegas nos ofrece, adscribiéndose con fidelidad absoluta a su antigüedad más admirada.

Pero, definitivamente, lo que más contribuye a la clasicidad perseguida por el poeta, y conseguida sin duda en este aspecto, es la estrofa y el verso utilizados. Se trata de un claro intento de aclimatación a los metros españoles de la estrofa sáfica grecolatina, que estaba compuesta generalmente por tres versos sáficos y un adónico. El verso sáfico solía tener once sílabas distribuidas en una dipodia trocaica, un coriambo y un baquio, mientras que el adónico estaba compuesto de un coriambo y de una sílaba de longitud variable. El coriambo era un pie de cuatro sílabas, la primera y la última largas, las dos centrales breves. El troqueo era un pie de dos sílabas (larga y breve) y el baquio de tres (breve y dos largas). En su intento de aclimatación se estableció como representación del verso sáfico, el endecasílabo acentuado en cuarta y octava, que definitivamente recibiría, por ello mismo, el nombre de endecasílabo sáfico. El adónico sería representado por un pentasílabo de acentuación dactílica. El resultado en español sería, para el sáfico: óoo óooo óo óo, y para el adónico: óoo óo, y así es exactamente, y uniformemente, como crea los versos Villegas para esta oda suya.

Aunque la correspondencia con el verso de once sílabas latino no es exacta, ya que no se podrían reproducir las sílabas largas y breves con tónicas y átonas de una manera total, sí existe una aproximación muy notable, y de hecho la lectura entonada de esta oda, muestra en su ritmo una armonía muy conseguida y precisa. Villegas, en todo caso, no fue el primero que utilizó la estrofa sáfica y sus componentes, ya que otros antes que él (Jerónimo Bermúdez, Antonio Agustín, El Brocense, Baltasar del Alcázar, etc.) lo intentaron aclimatar, pero sí es cierto que el poeta riojano consiguió que su poema llegase a convertirse en el modelo de aplicación de esta estrofa clásica que luego fue seguida por muchos.

Sus quince endecasílabos presentan uniformemente acentos en las sílabas cuarta y octava y el acento de la cuarta recae siempre en una palabra llana. Los cinco adónicos también son idénticos en cuanto a su acentuación, es decir, pentasílabos dactílicos. Como es lógico, este tipo de estrofa no tiene rima por lo que los endecasílabos y pentasílabos son sueltos o blancos, ya que en latín no existía este funda-

mental, para las letras románicas, componente rítmico. Villegas consigue con esta estructura métrica un conjunto cuidadosamente armonizado fónica y rítmicamente, en consonancia con los demás recursos que nos han querido devolver, en pleno siglo barroco, una clasicidad ya largo tiempo sobrepasada por las innovaciones de las nuevas corrientes.



Salvador Jacinto Polo de Medina, «Los naranjos»

Pomos de olor son al prado
en el brasero de sol
estos naranjos hermosos,
que ámbar exhala su flor.
Perpetua esmeralda bella,
donde, en numerosa voz,
mil parlerías nos cuenta
el bachiller rui señor;
entre cuyas tiernas hojas
las flores que abril formó
de estrellas breves de nieve
racimos fragantes son.
Metamorfóseos del tiempo
que, en dulce transformación,
hará topacios mañana
los que son diamantes hoy,
a cuyas libreas verdes
dan vistosa guarnición
ramilletes de cristal,

fragantísimo candor.
Rico mineral del valle,
adonde franco nos dio
oro el enero encogido;
plata el mayo ostentador.

Salvador Jacinto Polo de Medina nació en Murcia, en las proximidades de la Catedral, el 15 de agosto de 1603. No debió de ser muy próspera y acomodada su juventud aunque quizás protegido por alguna familia noble, realizó estudios eclesiásticos en el Seminario diocesano, donde fue discípulo predilecto del humanista Francisco Cascales.

Durante su juventud participó en la vida literaria de Murcia y fue el organizador y espíritu de las tertulias literarias del palacio del Marqués de Espinardo, en las proximidades de la ciudad, que él mismo habrá de reflejar en las *Academias del jardín*. Viaja a Madrid en 1630 y quizá por mediación de Castro y Añaya pudo introducirse en el círculo de Lope de Vega y fortalecer su amistad con Juan Pérez de Montalbán, dramaturgo de la escuela lopesca del que en su juventud había representado Jacinto la comedia *No hay vida como la honra*.

En la imprenta madrileña de Alonso Pérez, el padre de Montalbán, publica en 1630 sus dos obras mas importantes: las citadas *Academias* y la que más fama habría de otorgarle: *El buen humor de las musas*. La primera es su obra más original y representativa. En ella se da cuenta de las reuniones literarias realizadas en el jardín murciano de los marqueses de Espinardo, en un relato ameno en el que se intercalan poemas de todos los concurrentes, ingenios locales que se reúnen en torno a Anfriso, joven enamorado, sin correspondencia, de la bella Filis. Para distraerse de estos pesares convida a un grupo de amigos e ingenios murcianos al jardín ameno donde festejarán ampliamente su descanso y su ocio con multitud de actividades especialmente poéticas.

Respecto a *El buen humor de las musas*, hasta que Gerardo Diego no descubrió en 1927 al poeta seguidor de Góngora que Polo de Medina llevaba dentro, su fama estuvo limitada durante siglos a su obra festiva, que había reunido en el libro así titulado, una divertida colección de romances, epigramas, silvas, canciones, etc., que nos ofrece un extraordinario despliegue de recursos humorísticos de signo barroco y de inspiración en su mayor parte quevedesca. Desde la crítica literaria hasta la sátira social en sus mas diversos grados pasa el poeta por motivos como los defectos físicos y morales, la crítica de tipos, utilizando para ello los más característicos

recursos barrocos como la hipérbole, los juegos de palabras, los cambios de sentido, etc.

Participa en 1631, en Murcia, en la Justa de San Juan de Dios; en 1633 publica *Ocios de la soledad*, en 1634 su primera fábula burlesca (la de *Apolo y Dafne*) y poco después, sin su permiso, aparece la de *Pan y Siringa*. *Ocios de la soledad* es considerada por la crítica su obra maestra. Escrita en silvas, «convitando a Don Luis Marín de Valdés a gozar la hermosura de la aldea», lo que pone de relieve que se trata de un clásico y horaciano «beatus ille» en la línea de disfrute de la paz del campo que otros poetas barrocos como Quevedo o Fernández de Andrada cultivaron en el siglo XVII. Tanto la organización estructural o la distribución de los temas a lo largo del poema o lo cuidado del estilo con presencia de numerosos recursos barrocos combinados armónicamente, hacen de este poema la obra de mayor empeño del poeta murciano y, sin duda, en la que logra mayor autenticidad, al situar esta invitación a la vida retirada en un terreno concreto, las tierras próximas a la ciudad de Murcia.

A Polo de Medina le corresponde el papel histórico de haber sido el acuñador de un producto típico de la literatura barroca: la fábula mitológica-burlesca en la que una escuela, el culteranismo, creadora de las originales fábulas mitológicas ovidianas, se estaba burlando de sí misma. Las dos suyas, la de *Apolo y Dafne* y la de *Pan y Siringa*, se convirtieron en modelos del género. Se utilizan los personajes mitológicos pero en tono o sentido humorístico desmitificados y convertidos en personajes vulgares de acciones torpes y zafias. Se aprovecha el género para criticar los excesos de la expresión culterana, que sale mal parada en estas obras críticas.

Debió de tener disgustos en Murcia, por lo que en 1636 marcha a Orihuela en busca de protector e impresor para su *Hospital de incurables*, su única novela en cuyo prólogo se queja de las gentes de Murcia. Titulada *Hospital de incurables y viaje de este mundo y el otro*, es de extensión muy breve y comparable a los *Sueños* de Quevedo, especialmente al *Sueño del infierno*. Se trata, en efecto, de un sueño en el que el autor viaja por este mundo recorriendo acompañado de un diablo, diversas naciones, y por el otro, es decir el infierno, que presenta como un «hospital de incurables». Tal viaje le permite al autor hacer una crítica de diferentes estamentos de la sociedad de su tiempo, hábilmente deformados que se van sucediendo ante el lector con una rapidez episódica que hace la novelita un producto muy ameno de la prosa barroca.

Es en 1636 también cuando quizá marcha de la ciudad llamado por el hasta entonces canónigo de la Catedral, elegido obispo de Lugo, Juan Vélez de Valdivieso

que accedió al episcopado en 1636. De él fue secretario en la diócesis gallega y luego en Ávila para volver a Murcia cuando Vélez fue elegido obispo de Cartagena en 1645. En 1646 fue nombrado Rector del Seminario de San Fulgencio, puesto que ocupó muchos años dedicado a la educación de los jóvenes, que daría como fruto su última obra *A Lelio. Gobierno moral*, publicada en Murcia en 1657, libro de educación dedicado a un joven de familia noble que pretende ante todo enseñarlo a vivir correctamente. Influido por Saavedra Fajardo y por Gracián, sobre todo en la concisión del estilo, el libro está estructurado en capítulos cerrados por una poesía moralizante en los que Jacinto vuelve a recuperar su calidad de excelente poeta, mientras el estilo de la prosa es breve, entrecortado, sentencioso y aforístico.

En su vejez fue administrador de la poderosa familia murciana de Usodemar, de la que también era capellán, y en la casa de esta familia en Alcantarilla moriría el 18 de diciembre, próxima la Navidad de 1676. Sería enterrado en la iglesia de Santa Catalina de Murcia.

Para entender el poema «Los naranjos», objeto de este comentario, hay que volver a sus *Academias del jardín*, libro al que este poema pertenece, y analizar en su contexto su propia participación como poeta a lo largo de las Academias, atendida con mayor frecuencia por todos sus críticos.

Antes, conviene leer la introducción que el propio Polo de Medina escribe para presentar los árboles que van a ser objeto de sus poemas, y que constituye una bella descripción muy barroca del lugar y del jardín donde estos árboles se encuentran:

Está la villa de Espinardo media legua de nuestra muy Noble y Leal ciudad de Murcia, por la parte de septentrión, y más levantada en aquella parte, por alcanzar algo de sierra, presidiendo en lo alto, es dueña de toda la selva, bellísima huerta de la ínclita Murcia, hermosa población de cortesanos árboles, habitación del alba, escrupulosa verdad de los ojos y única admiración de los hombres, aunque adivinen los pensamientos los futuros siglos, recorra los pasados, desengañados en los presentes de más hermosura y grandeza, siendo la suya en longitud seis leguas y en latitud legua y media, sin que la más breve parte de su sitio no le consienta al peinado aseo del arado, tan agradecido a su buen trato que se lo corresponde (despreciando enojos del invierno) ya en el rico y abundante fruto de la seda, ya en los demás frutos que hacen ricas a todas las demás provincias, ya con el hermoso jazmín que, calzando tafíletes de rubí, corre en la posta del viento su fragancia, ya en la mosqueta y rosa y la demás Babilonia de flores, que en esta lustrosa máqui-

na se confundió su nombre, engastando en la hermosa esmeralda de sus campos la pedrería de once mil palacios y levantadas torres, que con su nueva fábrica aspiran a acreditar de corto el guarismo, forzosas todas para la cría de la seda, sin veinte villas y lugares que pasa alguno de más de trescientos y cincuenta vecinos; y orleando toda su circunferencia sirven de torreones a esta hermosísima ciudad de las Auroras, cuyas calles son jardines, incorporándose con ellos (por no perder tan florida vecindad) el que hace ilustre la breve, si admirable, villa de Espinardo.

Diecinueve poemas pueden considerarse como ciertos de Polo de Medina a lo largo de las Academias, número que se aumentaría con algunos romances cantados por distintos coros acompañados de música, que también podrían ser suyos.

De estos diecinueve poemas, diez están dedicados a bellas descripciones de elementos vegetales en el jardín de Espinardo; corresponden a supuestas inscripciones existentes junto a determinados árboles y flores, en los que se cantan las excelencias estéticas de dichos bellísimos cuadros. Además de las dedicadas al álamo, al naranjo, y al mirto, distintas flores son ricamente descritas y cantadas: la rosa, los claveles, el narciso, etc.

Otros cuatro poemas se refieren a las pinturas del interior del palacio de asuntos mitológicos, dedicadas a los temas de Ícaro, Venus y Adonis, Nacimiento de Venus y la Aurora. El resto se halla disperso por las Academias y se reduce a tres poesías de carácter jocoso, el romance de las fiestas de Murcia y el famoso «Epitalamio a las bodas de Anfriso y Filis».

Respecto a los primeros poemas, a aquellos que cantan la belleza de los distintos temas vegetales del jardín, escribía Valbuena Prat que «respiramos en las páginas de la miscelánea en prosa y en verso de Polo, al aroma de los jazmines y limoneros, y adivinamos el fulgor de los naranjos a la intensa luz del sol murciano». «Los naranjos», considerada por Valbuena «una de sus mejores poesías», se presenta en la forma de romance, un típico romance muy barroco, enriquecido con fuertes efectos sensoriales de color, olor, sonido, sabor y tacto.

En la descripción de las Academias, se presentan a los naranjos, con este texto previo:

A divertido paseo convidan luego de las cuatro calles del jardín las tres primeras que, pretendiendo el mayor adorno cada una, pararon en una misma compostura por conseguir la postrera victoria de la gala, enluciendo sus paredes de afeitados naranjos, acreditando a la puntual

medida de la tijera lo encuadrado de sus hojas. Las paredes fronteras obraron también robustos naranjos, y el más gallardo de todos guarda fiel estos versos que, en un mármol impresos, fiaron a una rama de su tronco.

Baquero Goyanes señaló en su comentario de texto de este poema que nos hallamos ante un típico jardín levantino, penetrado de huerta, en el que alternan flores y frutos, y en el que se advierte un aire prediociocesco, rococó, caracterizado por «la puntual medida de la tijera», ya que los árboles están muy bien cuidados, «afeitados»...

El poema advierte su extraordinario gusto barroco en el predominio de los sentidos, ya que los elementos sensoriales aparecen muy acusados, tanto la fragancia o aroma, como el color, el sonido o la temperatura, el calor... Los colores predominantes son el verde brillante de la hoja, el dorado (anaranjado) color del fruto y el blanco, color de la flor de azahar... Claro que los colores son vivos, y por lo tanto, cambiantes, ya que por el metamorfóseos del tiempo, se pone en marcha la inevitable ley barroca del paso del tiempo.

Los naranjos, vistos en un momento primaveral —cuajados de azahar— no son sino un preludio del fruto cierto que se espera de su flor. El lenguaje está presidido por un masivo culteranismo, evidenciado en la sucesión de catorce metáforas que formalizan una serie de términos reales de todos los aspectos del poema:

pomos, frasco o vaso pequeño de vidrio o cristal, que sirve para contener licores y confecciones olorosas, dice del DRAE. Pero también indica: *murc.*: ramillete de flores. Es metáfora i de r.

brasero, pieza de metal honda, circular en la cual se echa o se hace lumbre para calentarse. Es metáfora i de r.

ámbar, resina amarilla fósil, que arde fácilmente con muy bien olor. Es metáfora i en lugar de r. Representa el aroma del azahar.

esmeralda, piedra preciosa de color verde. Es metáfora i en lugar de r. Representa a la hoja del naranjo.

parlerías, chisme, cuento, hablilla. Es metáfora i en lugar de r. Representa el canto del ruiseñor.

estrellas, es metáfora i de i. Representa a la flor de azahar.

nieve, es metáfora i de i. Representa a la flor de azahar.

topacios, piedra preciosa de color anaranjado. Es metáfora i en lugar de r. Representa a la naranja. Doble metáfora.

diamantes, piedra preciosa. Es metáfora i en lugar de r. Representa a la flor de azahar

libreas, vestido muy lujoso. Es metáfora i en lugar de r. Representa el conjunto de hojas del naranjo.

ramillete de cristal. Es metáfora i en lugar de r. O r de i. Representa a la flor de azahar en sus acumulaciones en forma de ramo.

mineral, ricos minerales son los árboles que producirán la plata y el oro, que vienen a continuación.

oro, la naranja. Es metáfora i en lugar de r.

plata, el azahar. Es metáfora i en lugar de r.

Mientras, la personificación de los meses del año como actores de la transformación transmite la aguda espina del paso del tiempo, presente, debidamente sugerida, en el poema.

Hay otros términos interesantes en el vocabulario del poema que refuerzan su sentido del tiempo, y del mismo modo su entusiasmo ante la belleza y las sugerencias estéticas del árbol, del naranjo, entrevisto en un huerto ameno (*locus amoenus*), en un entorno satisfactorio y placentero:

numerosa: es epíteto de voz, significa armoniosa, que tiene proporción, cadencia y medida, y contribuye al equilibrio acústico estético del ambiente.

nos cuenta: personificación. Se refiere al chisme o hablilla de los pájaros.

bachiller-bachillera: persona que habla mucho e impertinentemente. Corresponde a la personificación anterior y es epíteto de ruiñón.

tierna: es epíteto de hojas.

abril: es metonimia. Y personificación, por extensión.

franco: liberal, dadivoso, bizarro, elegante.

ostentador / *encogido*: es antítesis. Refleja el enfrentamiento entre el calor y el frío. Y se correlaciona con otras antítesis: mayo / enero, plata / oro, diamantes / topacios; mañana / hoy.

Refuerza esta imaginaria la utilización de un lenguaje particularmente culterano,

con la reiteración de la palabra *transformación* en su versión griega (metamorfóseos) o en la adjetivación especialmente sensorial, que, como sabemos, afecta directamente a los cinco sentidos: la vista, a través de la luz y del color, así como de las formas barrocas; el olfato, desde el primer verso, con la inclusión de la palabra ‘pomos’ (que para el Diccionario de la Real Academia Española es murcianismo y alude al ramillete de flores); el gusto, con la alusión a la ‘dulce’ transformación en el fruto del árbol; el oído, en las alusiones al canto ‘numeroso’ del ruiseñor; y por último el tacto, sobre todo reflejado en las referencias a la temperatura, reflejado en la alusión al brasero del sol.

En su gusto por la imagen barroca múltiple, Polo de Medina llega a aprovechar las dobles sugerencias, cromáticas y olfativas, de la palabra «ámbar». Destacaba Baquero Goyanes, al comentar este poema que, junto al rico vocabulario y expresión culta culminada en ‘metamorfóseos’, y a los numerosos efectos colorísticos, unía Polo de Medina su alusión al tema del tiempo, que transforma, muda, recrea y mejora lo existente. Por eso las elegantes tonalidades cromáticas, la similitud con vistosas joyas, tienen también su correlación, una vez pasado el tiempo, cuando los meses del año den ocasión al fruto esperado: oro, el enero encogido; plata, el mayo ostentador.



Antonio de Solís Ribadeneyra, *Hermafrodito y Salmacis. Silva burlesca*

Hablando con perdón, yo tengo gana
(vergonzoso lo digo) de hacer versos,
oscuros no, sí cándidos y tersos;
no a barrancoso pie, sí a pata llana,
y así, sin más ni más, la venia invoco,
y una vez que me cabe, entrarme a loco.
A Hermafrodito canto, necio empiezo,
porque este canto es piedra en que tropiezo;
que todos hacen cantos y entre tantos
es cualquiera poeta un echa cantos.
y así, sin gargantear, digo que debo
el acordarme de este asunto nuevo
al gran poeta Ovidio,
a quien no lo Nasón, lo culto envidio;
que, dejando el refrán, villa por villa,
Nasones por Nasones, yo en Castilla.
A Hermafrodito, pues, con lindo aliento diré,
tomando el pulso a mi instrumento,
si me inspira; mas qué feliz sería
si pudiese empezarlo sin Talía,

que es musa, que se usa y no se excusa
y siempre en los principios esta musa se mete,
y es con término perverso,
pecado original de todo verso.

Los primeros versos de esta «Silva burlesca» de Antonio de Solís Ribadeneyra nos permiten conocer las características de los textos de este género literario tan peculiar y que tanta difusión tuvo en las postrimerías del barroco, el de la fábula mitológica burlesca, producto que surge en la España del siglo XVII como parodia de las fábulas mitológicas que había introducido el gongorismo a imitación de Ovidio y utilizando sus grandes temas míticos. La *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora sería el ejemplo más logrado. En este ámbito nace y tiene su desarrollo la denominada fábula burlesca, es decir, la fábula mitológica enfocada desde el punto de vista festivo, que se considera, por extraño que pueda parecer, producto del propio culteranismo o gongorismo.

Estamos ante una escuela burlándose de sí misma, como señaló José María de Cossío: «Quien primero las compone en España es Don Luis de Góngora, y es curioso que sea precisamente el autor de una obra, la más eminente del género, quien haga su caricatura. Porque, en realidad, el género burlesco de poemas mitológicos no es sino la autocrítica de una escuela, toda una manera retórica reaccionando sobre sí misma para la burla y para la sátira.»

Góngora en su *Fábula de Píramo y Tisbe* y en algunos romances como el de *Hero y Leandro* («Arrojóse el mancebito / al charco de los atunes») fija las pautas que han de ser seguidas por los poetas posteriores, aunque según Cossío, quien establece la práctica de las formas y contenidos del género es Polo de Medina, al fijar definitivamente las características del lenguaje poético que utilizarán todos hasta la extinción del género: «la ambición poética, el prurito meramente jocoso, el chiste superficial y palabrero, la intención que a veces ha de picar en moralizadora, el pujo crítico de maneras literarias y de costumbres, la arquitectura de la fábula, la clave del tratamiento de los temas, hasta el metro para las más ambiciosas, se dan por primera vez, al menos con resonancia eficaz, en la citada fábula —la de *Apolo y Dafne* (1634)— del poeta murciano»

La de Antonio de Solís responde plenamente a cuanto hemos adelantado. Los versos escogidos constituyen el arranque o presentación de la fábula, antes de entrar en el relato de los hechos, que, como ya sabemos corresponden a la historia de Hermafrodita y la ninfa Salmacis, con la que el muchacho quedará fundido. Como

podrá observarse, se da ya en ellos todo el lenguaje típico de este género burlesco barroco, difícil hoy día de comprender en su exactitud, dado que, está formado por chistes que lo único que pretenden es desmitificar a los grandes mitos clásicos que llegaron a obsesionar a los poetas culteranos.

Por ello, en la burla va siempre implícita, y explícita en algunos casos —como en el presente—, una sátira del estilo culto y de todas las formas y temas del culteranismo. Para el chiste se valen los poetas de todos los recursos a los que ya estaba muy hecho el idioma en el siglo XVII: juegos de palabras, anfibologías, hipérboles desmesuradas y ridículas, palabras sacadas de quicio, frases hechas o refranes deformados o utilizados en otro sentido, palabras nuevas conseguidas sobre calcos o invenciones, etc. Y, para conseguir el tono de burla totalmente jocoso, se parodia la solemnidad del género, dándole un tono de confianza populachero y desenfadado que produce efectos muy humorísticos. Este último aspecto se suele desarrollar en el inicio o presentación de las fábulas.

Y es lo que hace exactamente Antonio de Salís. Inicia su «fábula» haciendo referencia a su intención de hablar (Fábula = habla), pero, muy pudoroso, como se suele hacer en medios muy populares y rústicos pidiendo perdón nada más empezar, sin advertir al lector que lo que está haciendo es preparar su primera e inmediata arremetida contra el culteranismo. Porque lo que el poeta quiere (dicho de forma muy vulgar, impropia del estilo elevado de una ‘fábula’, ‘yo tengo gana’) es hacer versos, pero no oscuros: sí cándidos y tersos.

En la candidez va implícita la limpieza, y por tanto la claridad y en la tersura la falta de arrugas y tropiezos. La tersura no es sino otra crítica a lo enrevesado del estilo gongorino, poblado de hipérbatos, que hacen no sólo que el verso no sea ni cándido ni terso, sino que además lo convierten en «barrancoso», es decir terreno muy accidentado desde el punto de vista geográfico. El verso es considerado un pie (los versos se componen en la métrica clásica de pies), lo que da ocasión a Solís de hacer un nuevo juego de palabras para unir pie, con una frase hecha, muy coloquial y de mal gusto, impropia, claro está, del estilo elevado y culto propio de un poema mitológico: a pata llana o a la pata la llana, es decir, sin cumplidos, sin refinamientos, actitud que se anuncia y que va a desarrollar con rigor, porque la fábula precisamente no abunda en refinamientos. Junto a pata llana, aparecerá un ‘sin más ni más’, también presente en el inicio de la *Fábula de Apolo y Dafne* de Polo de Medina:

Cantar de Apolo y Dafne los amores,
sin más ni más me vino al pensamiento.
Con licencia de ustedes, va de cuento

¡Vaya de historia, pues, y hablemos culto!;
 pero ¿cómo los versos dificulto?,
 ¿cómo la vena mía se resiste?,
 ¡qué linda bobería!,
 pues a fe que si invoco mi Talía
 que no le dé ventaja al más pintado.

Como se puede ver, hay un estilo común al género en la manera de presentar las fábulas, que se extiende, como enseguida comentaremos, a otras alusiones presentes.

La desmitificación de los personajes mitológicos, aunque culminará más tarde, está muy presente ya en el inicio del poema. En castellano, el nombre del personaje a que se refiere la fábula, hijo de Mercurio y Venus, de Hermes y Afrodita en griego, es Hermafrodita, nombre que Solís muy jocosamente transforma para hacerlo más masculino (con toda la ironía que conlleva el hecho) y lo hace Hermafrodito. Más adelante lo llamará, al evocar su nacimiento, Hermafroditico y, al final, al referirse a toda la historia, la Hermafroditada.

Un buen ejemplo de esta desmitificación de las divinidades clásicas se dará inmediatamente después de este fragmento, cuando, terminada la introducción, se refiera a Venus y a Mercurio. Mientras que al dios lo considera el alcahuete de Júpiter, ya que era su mensajero, de la bella Venus satiriza su representación por la luna:

Pero volviendo al cuento,
 Venus aquella diosa
 más bellaca que hermosa,
 que apenas al sol hurta lucimiento
 en las mortales pausas del ocaso,
 cuando del cielo por el campo raso,
 o el campo terciopelo,
 sale a rondar y va de cielo en cielo
 a ser, con dulces tretas,
 lasciva tentación de los planetas.

El verbo ‘canto’ (de origen épico estricto, el ‘cano’ de tantos poemas latinos) dará bastante juego al poeta. Solís lo relacionará con canto = piedra, con la que tropieza, con cantos en sentido vulgar de canción y se autodenominará poeta echacantos,

teniendo en cuenta que un echacantos era un hombre despreciable y que nada supone en el mundo. Al mismo tiempo ha aludido a uno de los tópicos más repetidos de la poesía de esta última etapa del siglo de oro: la abundancia de los poetas en este tiempo, presente también en Polo de Medina, que consideraba que, de tan abundantes, eran como los reales de vellón: poetas devaluados. Aquí se indica «que todos hacen cantos, y entre tantos...», con chusca rima interna, recurso que volverá a utilizar más adelante y que pocos versos más arriba ha intentado creando una falsa rima interna con juego de fonemas muy curioso: ‘necio empiezo’. De cantar, es decir, del hecho físico de entonar con la voz una melodía, se pasará a gargantear, modo ridículo o jocoso de cantar haciendo quiebros con la garganta, impropio, como venimos repitiendo, de un canto que ha de ser solemne y ‘nuevo’.

Porque la máxima ironía del poeta es llamar nuevo a un tema mítico, y mucho más a este hartado conocido de todos los lectores. Debe el acordarse de este asunto nuevo nada menos que a Ovidio. El poeta cumple con el rito obligado de citar la autoridad máxima en la materia, aquélla que le ha servido de inspiración, pero no lo hace en la forma habitual, sino que busca, al anunciar la novedad, una originalidad irónica, porque, como es sabido, Ovidio era la fuente obligada de todas estas historias, y en concreto, desde luego de ésta. Los juegos con el apellido (Nasón = narizón) son muy habituales en todo el Siglo de Oro, desde el memorable del soneto de Quevedo «Érase un hombre a una nariz pegado». Pero es más divertido considerarlo un poeta ‘culto’, y desde luego así hacían parecer al extraordinario poeta latino, dado el uso constante que los poetas ‘cultos’ hacía de él. Pero a Solís esta situación le hace mantenerse en su castellanismo sin mácula, para lo cual deshace y transforma un refrán conocido: «Villa por villa, Valladolid en Castilla», que Solís modifica para afirmar su aversión al estilo culto.

Falta, finalmente, hacer referencia a la deidad que inspira el poema. Por supuesto podría ser Talía, como es obligado y habitual, es decir, la musa de la comedia —y así lo vemos también en el texto antes recogido de Polo de Medina—, pero el poeta, para romper el sistema, la rechaza y se burla, con unas divertidas rimas internas de lo rutinaria que es su presencia: «que es musa que se usa y no se excusa», para terminar, dándole una no menos burlesca e hiperbólica transcendencia, al considerarla un error = pecado, que está siempre al principio de los poemas de este tipo, es decir en su origen. Por lo tanto se trata de un «pecado original de todo verso».

La forma elegida por Solís, desde el punto de vista métrico, es la *silva*, continuada sin interrupciones a lo largo de todo el poema tal como se avisa en su título. Los poemas burlescos de tema mitológico solían escribirse en romance, de una sola

asonancia, como hizo Góngora en su *Fábula de Píramo y Tisbe*, o en silvas como hicieron casi todos los poetas que al género se aproximaron. Polo de Medina utilizó ambas formas para sus dos fábulas burlescas, y Solís se decide por esta de la silva quizá más expresiva, porque en las rimas de los endecasílabos y heptasílabos (muy escasos, por cierto), puede llegar a producir también asociaciones divertidas y jocosas. Se dan algunos casos en los versos escogidos: ‘versos’ rimará con ‘tersos’, ‘invoco’ con ‘loco’, ‘Ovidio’ con ‘envidio’ y ‘perverso’ con ‘verso’.

Muestra, en definitiva, de un tipo de poesía que se cultivó con abundancia y que revela cómo las invenciones literarias de un tiempo determinado llegan finalmente a ser parodiadas y tratadas burlescamente. La literatura barroca, que tan dada era a este tipo de burlas jocosas, no dejó pasar la ocasión que le ofrecía la fábula mitológica ovidiana.

TEXTOS POÉTICOS CONTEMPORÁNEOS



Vicente Medina, «Cansera»

¿Pa qué quiés que vaya? Pa ver cuatro espigas
arroyás y pegás a la tierra;
pa ver los sarmientos rüines y mustios
y esnúas las cepas,
sin un grano d'uva,
ni tampoco siquiá sombra de ella...
Pa ver el barranco,
Pa ver la laëra
sin una matuja... ¡Pa ver que se embisten,
de pelás, las peñas!...
Anda tú, si quieres,
que a mi no me quea
ni un soplo d'aliento,
ni una onza de fuerza,
ni ganas de verme
ni de que me mienten, siquiá, la cosecha...
Anda tú, si quieres, que yo pué que nunca
pise más la senda,
ni pué que la pase, si no es que entre cuatro,
ya muerto, me llevan...

Anda tú, si quieres...
 No he d'ir por mi gusto, si en crus me lo ruegas,
 por esa sendica por ande se fueron
 pa no volver nunca, tantas cosas buenas...
 Esperanzas, quererres, suores
 ¡to se fue por ella!...
 Por esa sendica se marchó aquel hijo
 que murió en la guerra...
 por esa sendica se fue la alegría...
 ¡por esa sendica vinieron las penas!...

 No te canses, que no me remuevo;
 anda tú, si quieres, y éjame que duerma,
 ¡a ver si es pa siempre!... ¡Si no me despertara!
 ¡Tengo una cansera!...

Mucho se ha escrito en los últimos años sobre el 98, su significado, sobre la repercusión que tuvo en la sociedad y en la cultura nacional. Congresos, reuniones, revistas monográficas y numerosos volúmenes se ha ocupado, al conmemorar el centenario de 1898, de lo que el Desastre supuso para la vida nacional y de sus repercusiones a lo largo de todo el siglo XX. En el campo de la literatura, no fueron pocas las consecuencias de las reacciones de pensadores e intelectuales. La crisis del 98 afectó a todos los géneros literarios y, junto a los nombres más representativos de la época, que reflexionaron en sus ensayos, novelas y dramas sobre los aspectos más agudos del pensamiento noventayochista, también la poesía dejó sentir los efectos de la decadencia, de la pobreza, de la emigración, de la marcha de los hijos a la guerra. Las clases más humildes sufrieron en sus propias carnes los efectos del caciquismo, de la irracionalidad de la producción y, en los medios rurales, junto a la sequía o las inundaciones, las enfermedades y la mortalidad infantil determinaron reacciones sociales aunque aisladas sobresalientes. La poesía del 98, y muy especialmente Antonio Machado en *Campos de Castilla*, puso de manifiesto los males de la España rural y cantó con emoción el sufrir de los más humildes, víctimas de los poderosos. El poeta Vicente Medina, que inicia la publicación de sus poesías justamente en 1898, denuncia estas carencias y los sinsabores de las gentes más humildes. Una versión de la poesía como compromiso que no ha merecido el reconocimiento de los historiadores de la literatura, y que pretendemos demostrar en estas páginas.

La propia crisis política y bélica del año 1898 generó una poesía específica, que apareció publicada en la prensa de aquel año, y que ha sido cuidadosamente recogida en una interesante antología por Carlos García Barrón, en la que figuran poetas poco conocidos que ensalzan, sin duda engañados por la propaganda militar y política, las hazañas de las tropas nacionales, o protestan contra los hechos más destacados del momento, desde muy diversos puntos de vista, desde el patriótico al satírico. Los textos ponen de relieve no la inmediata conciencia ante el problema, y ante la decadencia que se avecina, sino una especie de ceguera general, bien organizada por la falta de información, la ignorancia ante la magnitud de los problemas y las falsas informaciones por parte de los políticos, o como concluye García Barrón, «la irreflexión y el apasionamiento irrumpen en estas páginas reiteradamente».

La conciencia de la situación afloraría a la literatura del momento, sin embargo, inmediatamente después con matices críticos, Y así el propio antólogo termina sus palabras con esta interesante consideración, cita poética incluida: «La generación de 1898 se encargará posteriormente de analizar —con sangre fría— las causas y orígenes de esta degradación nacional. Yo he preferido tomarle el pulso al paciente en vida, cuyos postreros alientos quedarían immortalizados por Vicente Medina en estos versos finiseculares». Y, sorprendentemente, reproduce a continuación un fragmento del poema objeto de este estudio y comentario.

Publicó Vicente Medina su poema «Cansera» por primera vez en *Blanco y Negro* el 18 de junio de 1898, y pronto esta composición se habría de convertir en el texto más conocido de todos cuantos escribió, hasta el punto de que aún hoy día se le sigue recordando, como un poema lleno de significación. Perteneciente a su libro *Aires Murcianos* y reproducido en multitud de antologías de la poesía española del siglo XX, la poesía en cuestión representa el desaliento ante las adversidades que sufre el huertano de Murcia en la época en que *Aires Murcianos* está ambientada, finales del siglo XIX, la España de la Restauración al 98 en la que la agricultura era pobre y sometida a las inclemencias de la meteorología de la zona y a los fatales resultados de la mala administración y de los procedimientos anticuados, a los que se une la guerra, el hambre, la sequía y la muerte. Medina acertó en muy pocos versos a captar la desilusión y tristeza del hombre que ve que no puede salir adelante, y su canto desolado y sin esperanzas viene a representar toda una España, la del 98, con la que Vicente Medina conecta y a la que, con ésta y con otras composiciones, se une ideológica y sentimentalmente. Valbuena Prat ha destacado la profunda melancolía, la inmersión en la inyección por desesperación y dolor total en el que el poeta, además de referirse a casos concretos, está a tono con el inmenso dolor inútil de los españoles conscientes de la generación del Desastre.

Habida cuenta de lo señalado, «Cansera» viene a ser un resumen y también un programa de acción y de desolación de todo lo que Medina ha querido encerrar en sus *Aires Murcianos*, de todo lo que ha querido captar con esos aires doloridos, desesperanzados, que concedió a su obra y que tanto se ha valorado por ser representación de unos habitantes y de un tiempo de España ya pasados. Su representación de esa realidad se destaca por ser fiel trasunto de un mundo que Medina conoció de cerca, y no sólo en lo que se refiere a la agricultura dependiente de la voluntad del tiempo, sino también en otros aspectos sugeridos en el poema, como pueden ser la marcha de los hijos a la guerra. Medina, que fue de los últimos de Filipinas, y que vivió de cerca el Desastre del 98, combina con acierto las propias vivencias huertanas con la realidad social que se deja sentir en tan breves pero tan sugerentes alusiones a otros aspectos que son moneda de uso diario en la vida del huertano, como pueden ser la emigración, que Vicente Medina ya conocía cuando escribió este poema y que será el signo poco después de toda su nostálgica existencia.

En realidad, «Cansera», cuando aparece en aquel *Blanco y Negro* de 1898, se incorpora a lo que ese mismo año empieza a ser el libro *Aires Murcianos*, su obra más representativa, consistente en una colección de poesías de ambiente huertano escritas en lengua dialectal, que el poeta fue dando a conocer, a través de diferentes ediciones y ampliaciones de su libro, a partir de 1898. La edición completa aparecería en Rosario de Santa Fe (Argentina) en 1929.

Todo el libro, en su conjunto, da la medida exacta del gran mérito de Vicente Medina en tres aspectos básicos: en el filológico, al transmitir la más pura de las versiones de la lengua de Murcia, el murciano, como variedad dialectal del español; en el literario, porque formaliza una serie de módulos métricos populares y consagra como tema literario todo el mundo sentimental y anímico del huertano con sus preocupaciones, sus inquietudes y sus reivindicaciones; y, por último, en el cultural y en el histórico, ya que lega el testimonio de un pueblo en un momento clave, conjunción de un espacio (Murcia) y un tiempo (crisis del 98 y principios de siglo) dentro de los límites de un claro determinismo histórico y paisajístico, emparentado con el naturalismo.

A Medina le interesa ante todo, una vez rechazado muy conscientemente el folclorismo fácil, reflejar el sentimiento vital de la tierra, de la huerta y el campo que él conoció desde niño, enriquecido con la presencia de personajes, tradiciones y costumbres tomados del natural. En sus constantes explicaciones sobre el sentido de su obra poética, Medina alude frecuentemente a la necesidad de expresar el *sentir* del huertano, su forma de ser, sus tristezas, sus dolores, sus alegrías cuando las hay, lo

que prefiere antes que un pintoresquismo o un tipismo afiligranado que no responde a la realidad, porque lo que el poeta quiere ante todo es transmitir la vida de los hombres y las mujeres de la huerta. De ahí su preocupación lingüística y su afán por conservar tradiciones que corren el riesgo de desaparecer. Y entre ellas, desde el punto de vista literario, ninguna hay tan importante como la recuperación de cancioncillas populares que el poeta realiza y que incorpora en alguno de sus poemas más valiosos como «Santa Rita, Rita...», «En la cieca», «Santica», «A la ru ru mi nene», «Isabelica la guapa», «La coplica muerta», etc.

El mayor aliciente de *Aires Murcianos* lo constituye la representación verista de la huerta de Murcia y de sus costumbres, obtenida de una observación minuciosa de la propia vida cotidiana de las gentes que la pueblan. Así, se nos transmiten muchos aspectos el acontecer diario, con un importante componente de análisis sociológico más que exclusivamente poético, que podemos advertir en las referencias a las relaciones amorosas, el galanteo, las preocupaciones en torno a la relación hombre y mujer, en las que con tanta fuerza entra el componente de la «costumbre». Son muchos los poemas en los que junto a las relaciones humanas comparece el paisaje rural huertano («Tempranico»), con sus rincones («Y la nena al brazal», «En la cieca»), con su enorme exuberancia contagiosa y vitalista. En este sentido, destaca el poema «Carmencica», que nos ofrece un buen ejemplo de la sensualidad murciana reflejada en la descripción de la moza, aunque al final, como en tantos «aires murcianos», será la muerte, la gran protagonista de la obra, la que ponga fin a la historia. Su sentido de inexorabilidad cala hondo en el espíritu de muchos poemas y por eso no es raro que muchas veces sean las víctimas los niños, ante el dolor y la desolación de sus mayores, lo que sin duda se basa en un claro trasfondo realista: la mortalidad infantil, muy alta en las clases rurales a finales del siglo XIX.

Otro de los reflejos de época que más ha llamado la atención lo constituye la guerra, que está presente en otros muchos poemas («Los niños solos», «El abejorrico negro», «La novia del soldao», etc.). Estamos ante otro de los temas fundamentales de *Aires Murcianos*, que le conectará directamente con el espíritu del 98, culminante en «Cansera», el «aire murciano» más conocido de Medina, porque sabe expresar como ningún otro texto de su tiempo el desaliento ante las adversidades que padece el huertano en muchos sentidos: guerra, hambre, sequía muerte... En definitiva, Medina consigue en sus *Aires Murcianos* reflejar solidariamente las miserias cotidianas de una huerta con un alto índice de mortalidad infantil debido a la desnutrición y a las infecciones, y fijar con rigor una versión de la lengua, las costumbres y la verdad de un mundo rural deprimido por la guerra, por los sistemas irracionales

de producción, por el atraso económico producido por el caciquismo, las inundaciones, las sequías, las epidemias, la emigración, el hambre y la muerte. Más que de una versión realista y desnuda, por un lado, o folklórica y superficial por otra, Medina nos ofrece su visión naturalista de hombre apegado a la tierra, que de ella vive y a ella se debe, una tierra que condiciona todas sus acciones, todos los actos de su vida.

La creación de *Aires Murcianos* surge con el propósito de reflejar con exactitud el lenguaje y las costumbres de la huerta que él había conocido desde niño. En unas declaraciones del poeta a un periódico de Santiago de Chile, hechas muchos años más tarde (*Las Últimas Noticias*, 3-2-1930), señala: «Se estrenó en Cartagena *María del Carmen* de Felú y Codina. Esta obra pretendía ser una manifestación de la vida y costumbres huertanas. Desde muchacho me indignaba el uso cómico que se hacía del lenguaje huertano en las fiestas de carnaval. A este lenguaje, que llamaban “panocho” se le exageraba llenándolo de barbarismos y extravagancias en los títulos “Bandos”, edictos que leía al público de propia voz una máscara disfrazado de alcalde rural. Fue entonces cuando, en total desacuerdo con esta interpretación del “panocho”, me propuse escribir un drama huertano que sería *El Rento*. Para prepararme empecé a hacer, a manera de bocetos, unos romances en lenguaje huertano. Así fueron naciendo: “La barraca”, “En la cieca”, “La novia del sordao”, que se publicaron en la revista ¿...?, y así nacieron mis *Aires Murcianos*».

Medina se decide, a raíz de la crítica que Martínez Ruiz dedicó en *El Progreso* a *El rento*, a enviarle sus primeros «aires murcianos», en recortes de la prensa de Cartagena donde los había publicado. Vuelve a recibir nuevos elogios de Martínez Ruiz, que se unen a los que ya había recibido en Murcia, entre otros una elogiosa crítica de Pedro Díaz Cassou, influyente escritor local, recopilador de poemas tradicionales de la región, quien lo relaciona con un poema del siglo XVIII titulado justamente como uno de los «aires» del primer Medina: «La barraca».

Del mismo modo resuelve entonces reunir un total de 13 poemas y publicarlos en un tomito que aparece en Cartagena en 1898 y, a continuación, aunque ya en 1899, en la Biblioteca «Mignon» que el editor Bernardo Rodríguez Sierra inaugura en Madrid con este libro. En 1900 habrá segunda edición en esta pequeña biblioteca. Martínez Ruiz, en carta de 12 de julio de 1899, escribió palabras que Medina reprodujo con generosidad en muchos lugares: «Aunque no escriba usted más, este diminuto volumen, que es de oro, bastará para colocarle a usted entre los grandes líricos de nuestro parnaso. Su poesía es de las pocas que conmueven hondamente. Diga lo que diga la prensa, puede usted tener la íntima convicción de que ha hecho una obra de artista. Adelante. Le abraza, J. Martínez Ruiz». Y no sólo Martínez Ruiz.

Medina reprodujo en diferentes ocasiones otros juicios críticos que, o bien publicados en la prensa, o bien transmitidos a través de cartas a él dirigidas, mostraban su afecto y su elogio por el nuevo estilo de *Aires Murcianos*. Y, entre estos testimonios, hay que citar una carta de José María de Pereda, que destaca en el poeta un raro dominio de la poesía que hay en la Naturaleza; un artículo de *Clarín*, quien advierte que Medina posee la capacidad para crear una poesía que trasparenta el dolor real; un testimonio algo posterior de Unamuno y una referencia de Juan Ramón Jiménez, quien aseguró en su discurso «El modernismo» que se sabía de memoria a los quince años «la siempre maravillosa» «Cansera» de Vicente Medina.

Para comprender «Cansera» y, con ella, la mejor poesía de Vicente Medina hay que situarse en su época y en su realidad vital y personal. Como se sabe, Medina pretendía reflejar en su obra la naturaleza y por ello no es extraño que su poesía fuese puesta en relación con el naturalismo por José María de Cossío en 1958. Emilio Zola había escrito que «El naturalismo en las letras es [...] el regreso a la naturaleza y al hombre, es la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y la descripción exacta de lo que existe.» Parece que poesía y naturalismo son antagónicos y, sobre el papel, evidentemente se formulan como entes contrarios. Las tendencias de pensamiento y de estilo, de carácter realista o verista, y la poesía, imaginativa por naturaleza, parecen incompatibles. Pero lo cierto es que en la España de finales del siglo XIX existió una manifestación poética que no se dudó en denominar naturalista, y que, desde luego, responde a un tiempo y a un espíritu relacionables con el naturalismo. Así Cossío escribía en 1958: «Una corriente poética merece apuntarse, que nacida a fines del siglo XIX, tiene su mayor desarrollo ya dentro del nuestro. Es lo que pudiéramos llamar *naturalismo rural*, y lo fomenta a más del ejemplo del naturalismo en la novela, el renacimiento de los idiomas y dialectos regionales característicos de este período.» O, como el poeta fijó en 1902, decidido y consciente, lo que habría de ser su estilo: «Desde entonces quedó definido claramente mi carácter literario. Géneros: la poesía y la dramática. Escuela: la naturalista. Asuntos: la vida actual, sus luchas, sus dolores, sus tristezas. Tendencias: radicales. En mi labor, dos literaturas, al parecer: regional y general: a mi entender, una sola: la popular.»

Las palabras de Medina merecen algunas reflexiones y ya de ellas se han ocupado Mariano de Paco y Manuel Alvar. Aseguran ambos que en algunas cosas acierta aunque en otras estaría un tanto desorientado. Pero lo que ahora nos interesa destacar es la seguridad con que afirma que su escuela será *la naturalista* y los asuntos, *la vida actual, sus luchas, sus dolores, sus tristezas*. Y la rapidez con que trata de

desprenderse de su etiqueta de regional para preferir la más prestigiosa incluso ideológicamente de «popular». Que consiguiera crear esa escuela de dramática y poesía naturalista es otra cuestión, pero desde luego lo que sobresale es su seguridad en la adscripción literaria al naturalismo. Si en 1902 se había mostrado tan rotundo, en 1932, cuando dejó grabada su voz para el Archivo de la Palabra, insistía en los mismos términos y supuestos: «Para mí la literatura es palabra, acento e historia: paisaje, costumbres, pasiones, pensamiento. De esto mi inclinación a lo popular, que es donde se conservan íntegras las características humanas y de una tierra. Y en lo popular, realismo: lo archipopular: gracia, espontaneidad, desenfado. En la palabra viva siento por excelencia mi literatura».

La relación de Medina con todo este mundo y su particular aportación en forma de interpretación verista, surge de las reflexiones de algunos lectores cuyas voces no podemos dudar en considerar muy autorizadas. Entre ellas, la de Leopoldo Alas nos puede informar a la hora de comprender cómo se entendía a Medina en aquellos años. El 29 de julio de 1899, en su artículo de *La Vida Literaria*, se define en este sentido sobre todo a través de unos subrayados que sobresalen en el texto. Para *Clarín*, «Medina no pretende nada; no tiene escuela, no tiene vanidad... Casi no tiene más que dolor. Casi siempre habla de las penas que le vienen a los humildes de su propia pobreza, por culpas del ancho mundo, tan difíciles de determinar, que parece que caen de las nubes todas las desgracias, y que culpable no es nadie o es el viejo *fatum*. No es Medina tendencioso; no cultiva el arte por la sociología; no es poeta socialista, ni anarquista, ni... *ácrata*, como se llaman ahora algunos. Por lo mismo causan más impresión los [y aquí viene subrayadas tres palabras] *hechos*, los *documentos*, las *pruebas*, que en sus versos se acumulan a favor de la causa de los desvalidos».

En efecto, estos *hechos*, *documentos* y *pruebas* revelan, en la mente de *Clarín*, la relación de Medina con el naturalismo, una de cuyas vertientes, la rural es la más próxima a Vicente Medina, como lo fue a otros poetas considerados dialectales o regionalistas, como Gabriel y Galán. Recuérdese que Cossío hablaba de «naturalismo rural», y lo cierto es que el mundo del campo entra de lleno en la literatura nuevamente, ahora desde un ángulo de análisis estrictamente experimental y verista. El ejemplo de Emilio Zola y su novela *La tierra*, la existencia del drama rural y su relación con el naturalismo, la novela española de fin de siglo ambientada en medios campesinos (Pardo Bazán, Pereda, Valera, Blasco Ibáñez) pone de moda, en ciertos niveles, lo que podríamos denominar «ruralismo». Medina fue siempre muy consciente de su especialización en este sector y, todavía en 1932, el poeta se mantenía

fiel a su concepto de la poesía que él denomina, entonces, «agraria», caracterizada por «la lucha y el amor por el terruño».

En conexión con el ruralismo, y con la interpretación exacta de la realidad, se destaca la sinceridad, la autenticidad de los ambientes recogidos en su poesía, pero sobre todo la desnudez de sentimientos expresados sin alambiques ni artificios. *Clarín*, por ello, afirmaba con rotundidad el arte de Medina, «el arte divino reservado a tan pocos, de transparentar el dolor real en poesía breve, natural, sencilla, con la retórica eterna que sólo conocen los que saben demostrar la sinceridad absoluta de una manera evidente. El *si vis me fieri* de aquel Horacio a quien muchos creen pedantón, pedagogo en verso; a quien llamaba tonto, o cosa así, hace poco no recuerdo qué ignorante muy *modernista* (!)...» Lógicamente, *modernista* va subrayado y seguido de una admiración entre paréntesis y unos puntos suspensivos.

Los contemporáneos elogiaron el estilo de Medina por su verismo y autenticidad. Así, para *Clarín*, «Cansera» era «una de las más *reales* [subrayado] poesías de la lírica española del siglo XIX», aunque el propio Medina prefirió hablar de espontaneidad, y así lo mantenía, todavía en 1932: «Soy un poeta genuinamente popular: no he pasado por las aulas, me he formado espontáneamente... Más que preparación he tenido instinto para las letras, para la poesía. Popular de procedencia y por temperamento, creo que acerté al inclinarme a la poesía popular, por haber encontrado en ella un filón casi inexplorado de motivos, sentires, imágenes, palabras, todo ello saturado de sentimiento y frescura.».

Lo cierto es que Medina emitía en una onda, a juicio de todos estos renombrados lectores y críticos primeros de su poesía, muy diferente de todo lo que pudiera sonar a artificioso, recargado, superficial en la forma. Él siempre prefirió, frente a las nuevas modas o a las antiguas, las cosas como son, el realismo llevado a su extremo más natural, por lo que no dudó en autoincluirse en lo que llamó «la escuela naturalista», clasificación que la posteridad no le ha reconocido, prefiriendo considerarlo, con criterios más geográficos o lingüísticos que literarios, como sabemos, poeta regionalista o dialectal, y, a lo sumo, poeta costumbrista, sin querer aceptar la relación con el naturalismo de este interesante poeta, lector juvenil de Emilio Zola.

Estamos en condiciones, entonces, de indagar sobre el secreto de su éxito. Y concluir con exactitud el valor de su obra. Primer objetivo: reproducir con autenticidad el lenguaje popular murciano. Reproducir «del natural», como hacía los pintores costumbristas de su época, como José María Sobejano o Inocencio Medina Vera. Segundo objetivo: reflejar las costumbres de las gentes de la huerta y del campo: ruralismo, costumbrismo. Tercero: ser natural, sin artificiosidades ni efectismos, sin

excesivo sentimentalismo. Y esto es lo que consigue: reflejar, lleno de cariño, de pasión, «de dignidad y decoro, de fuerza y de hombría, de limitación y parcialidad también», las miserias de una huerta y un campo con un alto índice de mortalidad infantil debido a la desnutrición y a las infecciones. Reflejar una sociedad en la que la pobreza, provocada por los sistemas irracionales de producción y el caciquismo, por las epidemias, las inundaciones y la sequía, junto a la emigración, la guerra, y la muerte son los protagonistas indiscutibles. En suma, dejarnos la lengua, las costumbres y la verdad de un mundo rural deprimido y convertirse en una voz muy personal de la llamada crisis de «fin de siglo».

Y «Cansera», como poema central y como manifestación genuina de todo un espíritu y de toda una época, es fiel representante de lo que Medina pretendió: captar la vida del huertano tomándola del natural y mostrarlo tal como es, envuelto en el dramatismo de una existencia difícil y visto con rigor y con seriedad. Medina, cuando emplea variantes procedentes de las hablas meridionales en su castellano, lo hace por verismo, por fidelidad, y por ternura, y no para divertir ni para satirizar. En el texto que el poeta dio a conocer en *Blanco y Negro*, consciente del uso que hace de términos dialectales, los imprime en letra cursiva. En todas esas palabras destacadas gráficamente, desde las preposiciones a los sustantivos, se destaca el hondo dramatismo que las provoca, y que salpica y define los treinta y cuatro versos de «Cansera». La presencia de estos rasgos dialectales responde a una técnica impresionista muy de la época, parecida a la empleada por los pintores de este tiempo, antes aludidos. Tan sólo unas pinceladas constituyen estas voces regionales, pero suficientes para manifestar el clima de desolación y de desánimo de toda una generación y de todo un pueblo laborioso y paciente que lo único que, ante la derrota final, puede manifestar es eso, una «cansera» interminable, tan real como poética, tan vital como indefinible.



Antonio Machado, «A José María Palacio»

Palacio, buen amigo,
¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos? En la estepa
del alto Duero, Primavera tarda,
¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...
¿Tienen los viejos olmos
algunas hojas nuevas?
Aún las acacias estarán desnudas
y nevados los montes de las sierras.
¡Oh, mole del Moncayo blanca y rosa,
allá, en el cielo de Aragón, tan bella!
¿Hay zarzas florecidas
entre las grises peñas,
y blancas margaritas
entre la fina hierba?
Por esos campanarios
ya habrán ido llegando las cigüeñas.
Habrá trigales verdes,
y mulas pardas en las sementeras,

y labriegos que siembran los tardíos
con las lluvias de abril. Ya las abejas
libarán del tomillo y el romero.
¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?
Furtivos cazadores, los reclamamos
de la perdiz bajo las capas luengas,
no faltarán. Palacio, buen amigo,
¿tienen ya ruiseñores las riberas?
Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra...

Baeza, 29 de abril 1913.

Obra excepcional en el conjunto que podríamos denominar «Ciclo de la enfermedad y al muerte de Leonor», es el poema «A José María Palacio» (CXXVI). Se trata de uno de los más bellos poemas de Antonio Machado, incorporado a la segunda edición de *Campos de Castilla*. El poema está escrito en Baeza, según la versión definitiva, en la edición de 1933 de *Poesías completas*, el día 29 de abril de 1913. En sus dos primeras versiones (en *Poesías completas* —de 1917 y de 1928— llevaba la fecha de 29 de marzo). En todo caso es un poema escrito en la primavera del año siguiente a la muerte de Leonor Izquierdo, la joven esposa de Antonio Machado fallecida el 1 de agosto de 1912, desde la ciudad andaluza a la que Machado ha trasladado su cátedra de Instituto: Baeza. Es un poema que tiene la configuración de una carta, dirigida a José María Palacio, empleado de Hacienda de la Delegación Provincial de Soria, amigo y contertulio de Antonio Machado, casado con una prima de Leonor. Palacio era además periodista y dirigió el periódico de Soria *El Porvenir Castellano*, donde este poema vería la luz por primera vez el día 8 de mayo de 1916, tres años después de ser escrito.

Se trata de una silva-romance, compuesta de una artística alternancia de versos heptasílabos y endecasílabos, rimados en asonancia, con los que se va graduando la fuerza de la emoción de los recuerdos. Esta alternancia métrica se compensa también con otra alternancia, muy artísticamente conseguida igualmente, de entonaciones, ya que en el poema se suceden las cláusulas afirmativas o enunciativas, expresadas con el verbo en futuro —que indica duda, suposición o intuición— y cláusulas interrogativas, con el verbo en presente. En todo caso, ambos tipos de entonación se constituyen por el propio contexto en cláusulas de carácter retórico, ya que ni las dudas o suposiciones ni las preguntas admiten otra respuesta, que no se llega

a producir, que la afirmación. Antonio Machado está completamente seguro de que todo aquello que supone o pregunta está ocurriendo con absoluta certeza en ese momento. Y a tal seguridad contribuye con toda su fuerza su concepto del tiempo y del eterno retorno de la naturaleza, que, de acuerdo con su filosofía bergsoniana (Machado había escuchado en París pocos años antes al propio Henri Bergson).

En 1957, y en consonancia con las corrientes más avanzadas de la estilística en ese momento, Claudio Guillén trazó un minucioso estudio de este poema del que destacó su «estilística del silencio» y la presencia en él de dos temas básicos o motivos fundamentales: la ausencia y el tiempo: la experiencia del tiempo y el sentimiento de la ausencia, es decir, dos nociones básicas de tiempo y espacio. Y es muy cierto que, si revisamos detenidamente todo el poema, parece que es la presencia del tiempo y su «emoción» lo que concede a esta composición su mayor intensidad y fuerza expresiva, a este poema que es también un poema de amor y muerte. Más que el tiempo, en abstracto, es posible descubrir en sus versos, como en otros muchos poemas de *Soledades*, *Galerías*, *Otros poemas* y de *Campos de Castilla*, los tiempos concretos de la poesía machadiana. Si observamos el poema desde esa perspectiva múltiple, advertiremos cómo esa sensación de permanente vigencia, que hace que tan definitiva composición aún nos conmueva, se basa evidentemente en la presencia del tiempo y de los tiempos, en esa emoción del tiempo de la que Machado habló tantas veces en sus escritos teóricos.

Así, la primera de las preguntas realizadas, ya contendrá, con la mención de la primavera, la revelación de las mutaciones de la naturaleza, tanto estacional como cósmica, con la presencia de los chopos por un lado (que recuerdan su bello aspecto pendientes del ritmo estacional) como por el río y los caminos, verdaderas obsesiones de Machado, verdaderos símbolos de la fluencia vital-temporal. El río, en los versos siguientes (vv. 3-4), se concretará, siguiendo uno de los procedimientos machadianos habituales y más ricos, en el amado Duero, y la primavera —noción de tiempo estacional concreto— será sujeto de una acción concreta que la sitúa en una geografía determinada: ‘tarda, Primavera tarda’ (V. 4). Machado se detiene en la emoción del tiempo, e insiste y vuelve, una y otra vez, a recrearse en la realidad de un paisaje concreto: no es, como el propio poeta explicaba en «El arte poética de Juan de Mairena», cuando de Jorge Manrique trataba, cualquier paisaje ni cualquier tiempo. Es ése concreto que tan bien conoce. El paisaje en este poema no es una decoración ni un bello telón de fondo: es el aviso del paso del tiempo. Las acacias desnudas (v. 8) (aún: adverbio de tiempo) y la nieve mantenida en las cumbres de las sierras (v. 9). Pero no se trata de una nieve cualquiera, como antes no era un río

cualquiera. Ahora, como antes lo fue el Duero, es el Moncayo, con su mole blanca y rosa (v. 10) (colores que son impresiones, pues si bien el blanco corresponde a la nieve, el rosa es, sin duda, el color producido por el reflejo del sol sobre la nieve, quizá al atardecer). Más adelante, Antonio Machado, formado desde el punto de vista pictórico y cromático en escuela muy cercana al impresionismo francés, recomendará a su amigo que suba al Espino en una tarde azul (v. 30). Y los días azules serán su última imagen en el último verso que escribió:

estos días azules y este sol de la infancia.

La dinamicidad del paisaje es su más clara advertencia del paso del tiempo. Y nada hay tan efectivo en el recreo machadiano de la naturaleza como la propia fauna: pero será una fauna vinculada al paso del tiempo, bien tratándose de aves migratorias, como son las cigüeñas, cuya imagen en el campanario (vv. 16-17) constituye una triple insistencia en el paso del tiempo (cigüeña, campana, primavera), bien la perdiz, vinculada a una determinada época del año en que la caza es furtiva (v. 24), bien los ruiseñores, cuya presencia coincide con la primavera (v. 27). Y, junto a ellos, no podía faltar en este poema la presencia humana, tratándose de un poema del ciclo de Soria de Antonio Machado. Pero adviértase que esa realidad humana, representada por determinadas gentes que ejercen sus labores, están estas puestas en relación con una determinada época del año y relacionadas con el paso del tiempo. Así, sembrar tardíos con las lluvias de abril (vv. 20-21), incluso haciéndose eco de una cierta precisión técnica, o cazar la perdiz con reclamo (vv. 24-25) —nuevo tecnicismo realista—, dan buena cuenta del sentido temporal de todo el poema. En su conjunto, paisaje, flora, fauna, hombre, constituyen una naturaleza vinculada a un determinado momento vital, emocionalmente unida a la propia vida del poeta y confidencialmente expresada —por medio de esta carta— a su amigo Palacio, del mismo modo que fijada en un tiempo concreto: abril de 1913.

Y, si para corroborar cuanto llevamos señalado, nos detenemos en la adjetivación del poema, como uno de los signos de la cualificación más característico y que más intención temporal, inestable y transitoria imprime al poema, se resume todo cuanto intentamos destacar (vv. 6-7):

¿Tienen ya los viejos olmos
algunas hojas nuevas?

Es otra vez el símbolo, tan vinculado al recuerdo de Leonor del viejo olmo, el olmo seco del poema CXV:

Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo,
algunas hojas verdes le han salido.

O el del poema «(Recuerdos)» (CXVI) cuando, ya en Baeza evoca la primavera soriana («¿Dará sus verdes hojas el olmo aquel del Duero?»). Viejos los olmos, nuevas las hojas, desnudas las acacias, nevados los montes de las sierras, florecidas las zarzas, fina la hierba (es decir, recién nacida o incipiente), todos son objetos calificados por una cualidad de suyo temporal, relacionada con la estación o con la edad, referida directamente a su propio transcurrir, a su propia esencia temporal. Los adjetivos son todos, por su posición y función concreta, temporales, y hallan su culminación, ya al final del poema, en la referencia a los primeros lirios y a las primeras rosas (vv. 28-29). Incluso, los adjetivos que aluden a las cualidades cromáticas, los adjetivos de color, que tan variopinta riqueza otorgan al poema, en la línea de concepción pictórica impresionista que hemos señalado, son adjetivos intensamente temporalizadores. Así, la mole del Moncayo es blanca (v. 10), con muy clara alusión a una situación temporal, es decir la situación provocada por la presencia estacional de la nieve, que no está siempre en la cumbre, sino sólo en una determinada época del año, y rosa (v. 10), con también manifiesta referencia a una apariencia (o impresión) temporal cambiante, que puede producirse en el amanecer o en el ocaso; las peñas son grises (v. 13) y las margaritas blancas (v. 14), con adjetivos en posición claramente de epítetos ornamentales, como los trigales verdes (v. 18) o las mulas pardas (v. 19), con adjetivos en posición posterior, son todos en conjunto nuevas pinceladas de color, que quieren expresar impresiones retenidas en la memoria (recuerdos), y que la ausencia o la distancia, no han borrado. Todo este cromatismo culmina, lleno de sensibilidad, en la tarde azul, símbolo máximo de la primavera, que descubriremos aún, en el último verso escrito por el poeta, como antes hemos recordado, primavera que también encontraremos delimitada por un verbo que define su especial cualidad temporal, en el lugar concreto de la alta Castilla: tarda (V. 4).

Son muy interesantes también, para alcanzar la comprensión total de este poema, las observaciones llevadas a cabo por Claudio Guillén cuando se ha referido al «tempo» de este poema de Antonio Machado, en el que nosotros acabamos de revisar los tiempos y la emoción del tiempo. Ha señalado que, desde el primer verso, debido a su disposición acentual, percibimos ya un intencionado y pertinente «tempo» retardado: «el mencionado “tempo” retardado —asegura Guillén— es el “significante” más adecuado a uno de los significados centrales de esta poesía: el ritmo de la primavera soriana, retardada en comparación con la andaluza.». Y, en realidad, lo que ocurre con este poema sucede

igualmente con otros muchos, tanto de *Soledades*. *Galerías*. *Otros poemas* como de *Campos de Castilla* y otros libros posteriores. En toda su poesía, la temporalidad, los tiempos adquieren para Antonio Machado tal protagonismo que su riqueza está en el matiz. Manuel Alvar señaló, a propósito de la adjetivación, que son numerosas las versiones de la tarde en el poeta. «Una tarde —escribe Alvar— se repite en cada ocaso, aunque cada tarde es distinta de las demás e idéntica en sí misma: la lengua no pone sino una palabra para designar a todas y cada una de ellas, pero el adjetivo da la identidad inalienable de cada singularización: la tarde clara no es lo mismo que la tarde triste, ni que la tarde soñolienta, ni que la tarde roja, por más que todas se refieran a distintas posibilidades del estío.» Como en el caso de la tarde, en todos los demás los adjetivos tienen una gran importancia y un gran valor porque son ellos precisamente los que hacen, como en este poema, que la versión del tiempo quede vinculada a la propia emoción del poeta. Ahora, es la primavera, y desde Andalucía, el recuerdo de sus efectos sobre el campo de Soria y sobre la tierra en la que está el cuerpo de Leonor. Es, como señaló Alvar, la primavera la que hace al poeta recuperar emociones: «es el alma del poeta que florece con la llegada de la primavera, cuando la muerte la había ya desgarrado. Efusión de amor a la naturaleza [...], efusión para confundirse con ella y ser —de nuevo— cuerpo de Leonor en el alto Espino.»

En este punto, y en relación con el poema «A José María Palacio», hemos de valorar igualmente el sentido del tiempo machadiano como reflexión de la naturaleza. Sánchez Barbudo señala que Machado no se basa en sus constates referencias al tiempo en su poesía en el carácter melódico de sus versos, sujetos a ritmos y tiempos, sino en que, para Machado, «temporalidad es emotividad». «Poesía temporal quiere decir en Machado, en último término, poesía emotiva. Poesía escrita con una emoción cuya raíz se halla en el sentimiento del tiempo o si se prefiere de la nada». Lo cierto es que Machado, como se ha señalado tantas veces, así lo dejó escrito en sus reflexiones mairenianas, en «El arte poética de Juan de Mairena» que figura en *Poesías completas*, cuando compara el soneto «A las flores» de Calderón de la Barca en *El príncipe constante* con una bella estrofa de Jorge Manrique, «¿Qué se hicieron las damas...?». «El poeta pretende —escribe Juan de Mairena— que su obra trascienda de los momentos psicológicos en que es producida. Pero no olvidemos que, precisamente, es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa: eternizar. El poeta que no tenga muy marcado su acento temporal está más cerca de la lógica que de la lírica».

Pero lo importante para Machado es la emoción de esa temporalidad, el sentir ese paso del tiempo que determina nuestra existencia y produce no ya un sentimiento de

angustia, porque muy presente está en Machado el tema de la renovación de la naturaleza, sino la emoción vital, aprendida en la filosofía de Bergson. Es interesante tener muy en cuenta esta dimensión de la temporalidad en la obra machadiana. Su canto del tiempo no es más que un reflejo de una vitalidad ante la propia realidad que no siempre es elegíaca. Machado se preocupa del tiempo porque es el que rige nuestra vida. Pero no lamenta su paso. Ve en el paso del tiempo la ley de vida que permite no sólo vivir sino seguir viviendo. Por eso, en *Campos de Castilla*, y sobre todo en los poemas escritos, como éste, ya en la época de Baeza, descubre a la naturaleza renovándose. En el poema «A José María Palacio», en relación con su tiempo y con sus tiempos, hemos reencontrado un canto definitivo de la renovación de la naturaleza vinculada al tiempo, un gran canto de los ciclos que definen esa naturaleza vital. En definitiva, una manifestación más, como en «(A un olmo seco)», de su fe en el evolucionismo biológico.

Conviene finalmente, aludir a los otros dos temas literarios que articulan este poema, a los que antes hemos hecho referencia: el amor y la muerte. El amor está presente en el recuerdo y en la memoria de la mujer amada, muerta, a cuyo recuerdo está este poema indudablemente dedicado. Pero esa estilística del silencio, a que se refería Claudio Guillén, determina que la presencia sobre todo el poema de la amada sea pura sugerencia y sólo un adjetivo posesivo, su, en su tierra, se refiera directamente a ella. Sin duda, el poema se desarrolla en el marco del recuerdo familiar e íntimo (Palacio, como Machado, también estaba casado con una mujer de la misma familia), y basta una sola y muy leve alusión, ya al final del poema, para que se comprenda el sentido total de esta composición que nace como algo familiar, pero cuya trascendencia hace que el sentimiento del amor en el recuerdo se universalice. Hemos advertido, al iniciar el comentario, la circunstancia de que este poema no ve la luz hasta tres años después de ser escrito, y lo hace en el periódico que dirige José María Palacio. Tres años permanece la composición en el seno de la intimidad familiar, porque nace como un poema confidencial, como un poema que recupera símbolos muy vinculados a la historia de Leonor y a la historia del amor de Machado por su joven mujer. El viejo olmo reverdeciendo, que había sido signo de esperanza en los últimos momentos de la vida de Leonor, comparece, con toda su fuerza, en este paisaje que el poeta, por otro lado, había glosado, en ausencia, en algunos poemas de esta época, como el citado «(Recuerdos)», en el que se produce una similar recuperación en la memoria de la primavera de Soria, ya lejana en el espacio y en el tiempo. Pero ahora, en el poema «(A José María Palacio)» esa meditación va a tener una vinculación muy personal a su amor, y a la muerte de su amor.

Lirios y rosas para la amada muerta nos introducen también en el tema de la muerte, implícito en la dedicación a Leonor que este poema contiene y presentido en todas

las referencias al tiempo que antes hemos glosado. La muerte es el fin de la temporalidad de nuestro transcurrir vital y el tiempo, con su paso, avisa constantemente de ello, aunque, frente a la decadencia del hombre, la naturaleza se renueva, como ocurre en este poema, cada año con la llegada de la primavera, tópico que adquiere en Machado una intensidad emotiva diferente del tratamiento anterior de este tema literario. Claudio Guillén también se ha referido a esta situación particular desarrollada a partir de las últimas referencias florales del poema: «Las flores primaverales —señala Guillén— serán también mortuorias», en un enfrentamiento interno de nacimiento y muerte, de sazón y desazón. Son las primeras flores para honrar el recuerdo hacia la amada muerta, principio y fin, alfa y omega, confundidos en mismo sentimiento en el que la temporalidad todo lo domina. Y así lo resume Claudio Guillén, con una muy interesante y simpática, aunque no explícita, alusión al magnífico soneto de su padre, Jorge Guillén, «Muerte a lo lejos» en *Cántico*: «El tiempo es vida y esperanza, vigor y génesis —no un ir muriendo poco a poco, mientras la muerte queda “a lo lejos”. Pero el hombre, inmerso en él, mantiene muy presente la conciencia de la mortalidad (Tod), más que el morir futuro (Sterben).»

Mientras se siente el tiempo, se está vivo, y el tiempo, a pesar de que, con su paso, está avisando del transcurrir de nuestra vida hacia la muerte, también está mostrando la verdad de estar vivo. Juan de Mairena expresó en una ocasión este pensamiento de Machado, en el que concede a la vida un sentido de espera, que parece estar implícito en el poema «A José María Palacio». La vida está llena de cosas, como ocurre en esta espléndida primavera soriana evocada en su transcurrir imparable, pero creador de vida: «¿Cantaría el poeta —se pregunta Mairena— sin la angustia del tiempo, sin esa fatalidad de que las cosas no sean para nosotros, como para Dios, todas a la par, sino dispuestas en serie y encartuchadas como balas de un rifle para disparadas una tras otra? [...] Vivir es devorar tiempo: esperar.»

Un poema, en definitiva, construido con materiales muy ricos que Machado ya había utilizado, pero que adquieren, al introducir la meditación del tiempo y la naturaleza en la propia emoción personal e íntima, la lección de lo auténtico que caracterizó siempre a su poesía, y que, en estos años, vinculada al recuerdo de Soria y, sobre todo, de Leonor, refleja vivencias que logran una validez universal, que ha permitido que el poema mantenga toda su inicial emotividad. El tono conversacional, casi confidencial e íntimo, el sereno sentimiento de nostalgia y el recuerdo de emociones ante la naturaleza fuera ya de su entorno vital para siempre, pero perfectamente memorizadas, completan la riqueza de un poema que ha sido destacado como uno de los más hermosos de toda la poesía española del siglo XX.



Pedro Salinas, «Nocturno de los avisos»

¿Quien va a dudar de ti, la rectilínea,
que atraviesas el mundo tan derecha
como el asceta, entre las tentaciones?
Todos acatan, hasta el más rebelde,
tus rigurosas normas paralelas:
aceras, el arroyo,
los rieles del tranvía,
tus orillas, altísimos ribazos
sembrados de ventanas, hierba espesa,
que a la noche rebrilla
con gotas del eléctrico rocío.
Infinita a los ojos
y toda numerada, a cada paso
un algo nos revelas
de dos en dos, muy misteriosamente:
setenta y seis, setenta y ocho, ochenta.
¿Marca es de nuestro avance hacia la suma
total, esclavitud a una aritmética
que nos escolta, pertinaz pareja
de pares y de impares,

recordando a los pájaros
 esta forzosa lentitud del hombre?
 ¿O son, como los años, tantas cifras
 señas con que marcar en la carrera
 sin señales del tiempo, a cada vida,
 las lindes del aliento,
 año de cuna, año de tumba, texto
 sencillo de dos fechas
 que cabe en cualquier losa de sepulcro?
 ¿Llegaré hasta qué número? Quizá
 tú no sabes tampoco adónde acabas.
 Tu número cien mil, si tú pudieras
 prolongarte, ya muerta, sin tus casas,
 seguir, por el espacio, así derecha,
 ¿no sería la Arcadia, y dos amantes,
 a la siesta tendidos en la grama,
 antes de Cristo y de los rascacielos?
 Nunca respondes, hasta que es de noche,
 cuando en lo alto de tus dos orillas
 empiezan los eléctricos avisos
 a sacudir las almas indecisas.

«¡Lucky Strike, Lucky Strike!» ¡Qué refulgencia!
 ¿Y todo va a ser eso?
 ¿Un soplo entre los labios,
 imitación sin canto de la música
 tránsito de humo a nada?
 ¿Naufragaré con el aire, sin tragedia?
 Ya desde la otra orilla, otros destellos
 me alumbran otra oferta:
 «White Horse. Caballo Blanco.» ¿Whisky? No.
 Sublimación. Pegaso.
 Dócil sirviente antiguo de las musas,
 ofreciendo su grupa a la botella,
 al que encuentre el estribo que le suba.
 ¿Cambiaré el humo aquel de tu poema?

¡Cuántas más luces hay, más hay, de dudas!
Tu piso, sí, tu acera, están muy claros,
pero rayos se cruzan en tus crestas
y el aire se me vuelve laberinto,
sin más hilo posible que aquí abajo:
el hilo de un tranvía sin Ariadna.
¡Qué fácil, sí perderse en una recta!
Nace centelleante, otra divisa,
un rumbo más, y confusión tercera:
«¡Dientes blancos, cuidado los dientes blancos!»
Se abre en la noche una sonrisa inmensa
dibujada con trazos de bombillas
sobre una faz supuesta en el espacio.
¡Tan bien que me llevabas por tu asfalto,
cuando no me ofrecías tus anuncios!
Ahora, al mirarlos, no hay nada seguro,
para las mariposas que se queman
un millar por minuto en torpes aras.
No sé por dónde voy más que por el suelo.
Y sin embargo el alba no se alquila.
Los malo son las luces, las hechizas
luces, las ignorantes pitonisas
que responde con voces más oscuras
a las oscuras voces que pedían.
Ya otra surge,
más trágica que todas: «Coca Cola.
La pausa que refresca». Pausa. ¿En dónde?
¿La de Paolo y Francesca en su lectura?
¿La del Crucificado entre dos mundos,
muerte y resurrección? O la otra, ésta,
la nada entre dos nada: el domingo.
Van derechos los pasos todavía:
quebrada línea, avanza, triste, el alma:
tu falsa rectitud no la encamina.
Fingiendo una alegría de arco iris
pluricolor se enciende otra divisa:
«Gozad del mundo. Hoy, a las ocho y treinta».

La van a defender cien bailarinas
con la precisa lógica de un cuerpo
que argumenta desnudo por el aire
mientras que las coristas,
con un ritmo de jazz, van repitiendo
aquel sofisma, aquel, aquel sofisma.
¿A eso llevabas? ¿El final, tan simple?
¿Vale la pena haber llegado al número
seiscientos veintisiete,
y encontrarse otra vez con nuestros padres?
Mas no será. Ya el príncipe constante,
que vuelve, si se fue, que no se rinde,
con su grito de guerra: «Dientes blancos,
no hay nada más hermoso», nos avisa,
contra la gran tramoya
que no se cansan de cantar los besos.
El dentífrico salva:
meditación, mañana tras mañana,
al verse en el espejo el esqueleto;
cuidarlo bien. Los huesos nunca engañan,
y ellos han de heredar lo que dejemos.
Ellos, puro resumen de Afrodita
poso final del sueño.

Ya no sigo.

Incrédulo de letras y de aceras
me sentaré en el borde de la una
a esperar que se apaguen estas luces
y me dejen en paz, con las antiguas.
Las que hay detrás, publicidad de Dios,
Orión, Cefeo, Arturo, Casiopea,
anunciadoras de supremas tiendas,
con ángeles sirviendo
el alma, que los pague sin moneda,
la última, sí, la para siempre moda,
de la final sin tiempo, primavera.

«Nocturno de los avisos» es uno de los poemas más conocidos de Salinas en su etapa americana, cuando el poeta creó y cultivó una poesía de carácter satírico-moral, en la que manifestaba de forma directa su denuncia del mundo deshumanizado que propugnaba la presunta civilización mecanicista y avanzada que él estaba viviendo en los Estados Unidos. Integrado en su libro *Todo más claro y otros poemas*, forma parte de una interesante serie de reflexiones poéticas que reflejan, como el mismo Salinas expresó, las angustias de un hombre que vive en un país ajeno y que, asombrado por la civilización contemporánea, más desarrollada en Estados Unidos que en la España de su tiempo, acaba advirtiéndole su perversión y los signos de destrucción y de deshumanización que tal civilización comporta. Desarrolla así Salinas una poesía de carácter satírico-moral representativa de la posición del hombre ante un mundo adverso.

«Nocturno de los avisos» muestra una de estas reacciones ante las perversiones de la sociedad contemporánea, en este caso la sociedad de consumo. El poeta elige un espacio singular, la ciudad de Nueva York en uno de sus entornos urbanos más concurridos, y en un tiempo determinado, la noche, que dará, siguiendo la terminología modernista tomada del mundo de la música, el título de «nocturno» al poema. Los «avisos» serán los agresivos anuncios luminosos que ofrecen todos los edificios de Time Square en Broadway.

A partir de otoño de 1936, Pedro Salinas residió de forma permanente en EE.UU., tras recibir una invitación para ejercer como Visiting Professor en Wellesley College. Los acontecimientos sucedidos en España, la prolongación de la Guerra Civil de 1936-1939 y, finalmente, el triunfo de la facción nacionalista y la implantación en España de una dictadura, harán que Salinas permanezca hasta su muerte, en 1951, en EE. UU., consolidada su posición académica, al acceder a una cátedra en la Universidad de John Hopkins, en Baltimore, tras los cursos de Wellesley. El paréntesis de Puerto Rico, entre 1943 y 1946, vino a confirmar, por lo que en esos años isleños escribe el poeta, que su estancia en EE.UU. golpeó fuertemente su sensibilidad, su forma de pensar, lo que se tradujo en toda la literatura escrita durante aquellos años, cuyo fruto más representativo es, por voluntad explícita del poeta, el libro *Todo más claro y otros poemas*, publicado en 1949, y que recoge poemas de 1937 a 1947, es decir, composiciones de la etapa más dura de su exilio americano. Surge en la poesía de Salinas una nueva modalidad, una nueva veta de su rica personalidad que desarrollará hasta el final de su vida: un perfil de poeta satírico-moral de nuestro tiempo que Jorge Guillén, coincidente con él en esta nueva ansiedad, fue el primero en descubrir en su amigo y compañero. El libro de

1949 recoge todos los latidos de esta nueva pasión del poeta, que se multiplica en muy diferentes expresiones, y que se manifiesta en diferentes planteamientos del hombre ante un mundo adverso. «Sí, son poemas que no hubiera escrito en España», escribe a Jorge Guillén al publicarse el libro en junio de 1949.

De esta forma, en Salinas y en su poesía entrarán temas nuevos que cada día son más valorados por la crítica. El poeta se rebela contra el mundo en el que le toca vivir y desesperanzado denuncia su crueldad y su deshumanización, aspecto, que, como ha señalado Enric Bou, se advierte también en las reflexiones sobre la poesía y sobre su poesía que publica o escribe en estos años, como el prefacio a *Todo más claro y otros poemas*. Como resume Bou, «el poeta se obsesiona a partir de la década de los treinta con los cambios tan notables que vivió, él individualmente y su mundo colectivo, aterrorizado por una guerra civil, que había de ser seguida por otra mundial, mudado de continente, al otro lado del océano. Ante la barbarie bélica, o tan sólo vital; ante los cambios sustanciales de las formas de vida, su testimonio es muy valioso, puesto que fue uno de los primeros escritores peninsulares en experimentar de cerca, o de vivir en su propia carne, una serie de transformaciones que treinta años más tarde habrían de generalizarse en su país de origen».

La significación de *Todo más claro y otros poemas* fue expuesta por Salinas en el «prefacio» citado tan interesante que precede al libro desde su primera edición. En tales páginas, deja claro que sus poemas pretenden ante todo revelar su angustia ante el mundo del progreso y de la técnica, que, con el tiempo, van a convertir al hombre en la sombra de sí mismo y van a conseguir volverlo «del ser al no ser». Como ocurrió cuando Jorge Guillén comenzó a publicar *Clamor. Maremágnum*, los críticos se pusieron en guardia observando un posible cambio de actitud en la poesía de Salinas que habría de ser perjudicial al suponer un abandono de su expresión más genuina. Pero lo cierto es que, si bien hay una entrada más *clara* de la realidad en esta poesía, no se trata de una poesía realista, sino angustiada o preocupada por el mundo.

Y una buena prueba de ello la constituyen los maestros que Salinas evoca ahora como suyos: Unamuno y Antonio Machado que, junto a una cita de Quevedo, nos dan idea de por dónde se sitúan los intereses del poeta en este momento. Como aseguró Debicki, no hay «un tránsito de la “poesía pura” a la “poesía social”, sino una defensa de los valores perennes del arte en contra de lo cotidiano». Incluso, al propio Jorge Guillén le llamó la atención el cambio operado en la poesía de Salinas, que el poeta de Valladolid valoraba, en una carta a su amigo, basándose, sobre todo, en la extensión de los poemas: «Buena idea, sin duda, la de haber puesto juntos los poe-

mas *mayores* de estos últimos años, porque la obra aparece, aunque no grande en extensión, muy densa y muy mayor, muy expresiva de los mayores años de madurez.» Howard Young y Julian Palley también han advertido cómo los Estados Unidos determinaron muchas de las actitudes que son advertibles en todos los poemas de *Todo más claro*: el hombre perdido en la sociedad, la ausencia de comunicación, la dificultad de elegir, la desorientación ante las exigencias de la «edad científica».

El poema está compuesto por ciento veintiséis versos, de los cuales ciento seis son endecasílabos, combinados con unos pocos heptasílabos (diecinueve) y tan sólo un verso final, un pie quebrado tetrasílabo, de acuerdo con el modelo de silva libre modernista, que Salinas cultivó con frecuencia, según ha estudiado Isabel Paraíso. Se estructura la extensa composición en dos amplias estancias, separadas por un espacio en blanco, ya que no hay otro elemento rítmico (carece de rima, como hemos de ver) que identifique las diferentes «estancias». La primera de ellas tiene cuarenta y un versos y la segunda ochenta y cinco. Esta última, sin embargo, se subdivide, al mismo tiempo, en dos períodos paraestróficos o núcleos, división para la cual el poeta utiliza el verso partido, a partir del cual crea una importante zona final de doce versos, que se organiza, a la manera tradicional, como una especie de coda o envío recapitulador, para expresar el proyecto personal del poeta, su conclusión y su deseo.

Los versos de esta silva libre se adecuan constantemente a las estructuras sintácticas, con lo que se establece un ritmo fluyente característico, por otra parte, de toda la poesía saliniana. En este caso, se enriquece en muchas ocasiones con sus habituales combinaciones entonacionales con frecuentes cláusulas interrogativas y exclamativas. Frecuentes también y muy perceptibles asonancias contribuyen a la suave andadura de tantos y tan magníficamente armonizados endecasílabos blancos.

La primera parte del poema contiene la meditación dinámica desde el punto de vista del hablante (en movimiento): el poeta camina hacia Time Square en el anochecer, mientras que la segunda nos muestra al poeta estático, detenido en la contemplación de los reclamos luminosos propagandísticos.

«Nocturno de los avisos» es un poema muy especial dentro del contexto general antes citado de *Todo más claro* y *otros poemas*. Se trata, desde luego, de uno de los poemas más conocidos de Salinas en esta etapa. Nos hallamos ante una presentación de la calle como mundo ilusorio, que en cierto modo nos recuerda a los fuegos de artificio en la noche de agosto de uno de los sonetos de *Presagios*. Pero también, como en otros poemas del libro, la calle es una realidad, reflejada en el plano de la

ciudad. Se la llama *rectilínea* y con esta alusión geométrica, entre vanguardia y realismo, Salinas descubre el característico plano cuadrangular de las ciudades del Nuevo Mundo. En otro momento se escribe: *setenta y seis, setenta y ocho, ochenta...*, con lo que insiste en gestos realistas: el poeta camina por la acera de los pares.

También se establece esta calle como símbolo de la vida moderna, ante la que, como hizo Federico García Lorca en el mismo paisaje urbano, reacciona poéticamente. Manuel Durán estableció las diferencias entre ambos poetas al ser uno hombre de ciudad y otro de campo y naturaleza abierta. Ante la realidad de una plaza-calle de Nueva York, muy conocida y concurrida, Time Square en Broadway, Salinas vuelve a plantear una nueva confluencia del poeta con la realidad y reacciona ante el mundo moderno por su deshumanización y también por el poder de destrucción que posee. «El mundo moderno es rechazado, pero al ser proyectado al más allá, hacia la eternidad como prueba, quizá de lo difícil y arriesgada que resulta al poetización de las circunstancias presentes, se introducen en el más allá unos fragmentos del presente caótico y comercial. Triunfo de la poesía, fracaso de la realidad cotidiana en que al poeta le tocó vivir sus últimos años.»

El poeta dirige su parlamento a la calle por la que en ese momento transita. La compara, en su devota rectitud, con el asceta impasible e impertérrito ante las tentaciones. La calle así se ofrece como un ser aséptico, insensible. El lenguaje de la geometría la define y los términos técnicos conforman el retrato de la arteria urbana, mientras el número confirma, aritméticamente, su exactitud. Pero el número, como hemos de ver, alcanza una trascendencia superior, ya que cuantifica el tiempo. El tiempo, la vida, la muerte, son entonces el objetivo de la reflexión poética saliniana. El poeta camina, en la primera parte del poema, hacia Time Square, en la ciudad de Nueva York, sin duda por alguna de las avenidas adyacentes o quizá por el mismo Broadway, que atraviesa la conocida plaza neoyorquina. La presencia de la reflexión del tiempo no es gratuita, ya que además de la manifestación del barroquismo metafísico de la reflexión (cuna y sepultura), hay que recordar que caminamos hacia Time Square, la «Plaza del Tiempo», justamente el lugar en el que los neoyorquinos reciben el año nuevo en una multitudinaria fiesta.

La calle también está mediatizada por el tiempo. Es insensible, parece que no tiene vida, pero busca la eternidad. Su silencio, su inactividad, se ven, sin embargo, rotas cuando llega la noche, y, con los eléctricos avisos, rompe su silencio. Por eso la primera estancia del poema se dedica en su totalidad a la presentación de la calle estática (es el poeta el que avanza por ella). La segunda, mucho más extensa, nos mostrará lo que la calle dice al poeta con sus reclamos publicitarios. Y, naturalmente, la reacción de éste ante los agresivos mensajes.

Aritmética, geometría, matemáticas: mundo mecanizado, tecnicista y deshumanizado. Es sorprendente la gran presión que ejerce el número en este poema. Como en alguna figuración, mucho más surreal, de Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York*, el número representa el mundo sujeto a medida, el mundo atenazado por la mecanización, el mundo sin libertad. Los Estados Unidos son para ambos poetas la grandeza cruel del número, la perversión de una sociedad numerada, calculada, medida, y, por todo ello, deshumanizada. La primera parte del poema, su primera estancia está presidida por la presión del número: *toda numerada... de dos en dos... setenta y seis, setenta y ocho... pares e impares... esclavitud a una aritmética...* En definitiva, número de principio a fin, o como se dice en el poema *año de cuna, año de tumba*, revitalizando el barroco icono de la cuna y la sepultura.

Neobarroquismo ascético y metafísico que lleva a Salinas a trazar toda la primera visión de la ciudad, en esa estancia inicial, como un puro contraste, como una antítesis permanente entre el mundo feliz de la Arcadia y el mundo mecanizado de la ciudad contemporánea: la naturaleza frente a la ciudad mecanizada, menosprecio de corte y alabanza de aldea: *aceras* frente a *arroyo*; *rieles del tranvía* frente a *altísimos ribazos*; *ventanas* frente a *hierba espesa*.

El poema está construido con una retórica impecable y muy rica en los contrastes establecidos para destacar lo vano del mundo moderno entre la realidad actual y la poesía eterna y perenne, representada en referencias fugaces de profundo contenido literario y anímico. Por ejemplo, *Arcadia... a la siesta tendidos*, que son alusiones muy evidentes a la égloga pastoral clásica, y, en concreto, a Fray Luis de León y su *Vida retirada*. O cuando se dice: *Gozad del mundo... el príncipe constante*, Salinas, en su visión sarcástica de los mitos de la sociedad de consumo (Cabaret, anuncio de dentífrico), evoca referencias de la literatura clásica, como ese *Gozad del mundo* («Carpe diem») o el príncipe constante —el anuncio se apaga y se enciende constantemente— (Calderón). Los mitos del poema luchan entre sí en desigual batalla y así, por un lado, están los nuevos dioses de la publicidad, desde el Lucky Strike («golpe de suerte») —evocado en muy barroca imagen como «humo o nada»— al White Horse o la Coca-Cola, cuya pausa no fue la misma que la de Paolo y Francesca que Dante evoca en su *Divina Comedia*.

Con ello, Salinas estaba refiriéndose al conocido anuncio de la bebida norteamericana, que en español se tradujo «Haga una pausa y beba Coca-Cola» o, más modernamente, «La pausa que refresca», perverso icono de la sociedad de consumo de los Estados Unidos que subliminarmente supone a todo el mundo trabajando, y por ello, para beber Coca-Cola, hay que hacer una pausa. Salinas se burla con un

sentido del humor muy sano de esta insinuación y recuerda la pausa tan hermosa y tan vital que hicieron Paolo y Francesca en su lectura y que Dante nos evocaba en la *Divina Comedia*. Paolo y Francesca hicieron una pausa en la lectura de una historia caballeresca y se besaron, lo que causó su desgracia. Dante lo relata en su *Divina Comedia*. Salinas se refiere a lo absurdo del anuncio de la Coca-Cola y lo contrasta con otras pausas más sublimes (Paolo y Francesca, Jesús en la cruz), para destacar que la «más trágica» es la de la conocida bebida norteamericana, porque nada hay más trágico que sugerir una pausa en un mundo enloquecido y trepidante como lo es el de la frenética sociedad de consumo. Ni siquiera el domingo, pausa obligada en el mundo de los negocios, tiene sentido: por eso es «la nada entre dos nadas».

Ahora, cuando hemos sabido que Salinas detestaba la Coca-Cola y que no permitía que fuera bebida en su casa, en Estados Unidos, según ha referido Jaime Salinas y se refleja en la correspondencia Salinas-Guillén, entendemos mucho mejor lo irónico y lo aleccionador de esta breve referencia. La simbólica bebida norteamericana era totalmente despreciada por el poeta por lo que tenía de reflejo del maquinismo y la automatización de la sociedad que le había tocado vivir. Javier Varela se ha referido a ello, glosando las palabras de Salinas en una carta a Jorge Guillén de julio de 1949, cuando ha señalado: «La máquina y sus desechos niegan la naturaleza y la historia humana. Entre los claustros góticos de Duke University, se exhiben insolentes artefactos expendedores de Coca-Cola. Las parejas de estudiantes se abrazan entre sorbitos del nuevo filtro amoroso. Amanece sobre el césped, cubierto por un rocío de lucientes cristales: las botellas vacías. La máquina se alza como obstáculo en la fruición de la naturaleza.»

Por otro lado, se dice: *humo a nada*, y es que el anuncio del *Lucky Strike* representaba, en luminosos, una boca que expulsaba intermitentemente humo. Así lo vio Salinas en un gigantesco panel que dominaba Times Square, en Nueva York. La alusión al verso gongorino multiplica la intención simbólica: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.» Y respecto al anuncio del *White Horse*, la conocida marca del whisky, «Caballo Blanco», se nos ofrece sublimado en el Pegaso, mítico caballo volador. Como el Argos de los rascacielos de «Pasajero en Museo» y la Ariadna recordada en relación con el hilo del laberinto de Creta y el de los tranvías, Salinas da un nuevo signo irónico a los mitos clásicos en su censura de los inventos modernos despersonalizados. Frente a este mundo del dentífrico, de la Coca-Cola, del Caballo Blanco del whisky, y del tabaco rubio del Lucky Strike, revelados ante el viandante por medio del anuncio luminoso agresivo y sorprendente, comparecen

en el poema los otros mitos, Ariadna, Afrodita y las constelaciones Orión, Cefeo, y Casiopea, y la estrella Arturo, mitos liberadores, mitos salvadores y regeneradores de la realidad, que tan necesarios son para superar la realidad circundante con sus angustias, y, claro está, para verlo *todo más claro*. Con razón, Manuel Durán asegura que la superación definitiva de estas situaciones negativas, las hallará Salinas en *El Contemplado*, ya que, en efecto, «el poeta iba a encontrar en las grandes fuerzas de la naturaleza —las estrellas, el mar— una salida al laberinto de la civilización contemporánea.» Orión, Cefeo, Casiopea son constelaciones, Arturo una estrella, y con ellas, según Durán, «Salinas ansía borrar esta civilización mecánica y superficial para volver a algo más sólido, eterno, las estrellas de siempre. Pero el arranque irónico no puede frenarse y seguirá así hasta el final».

La reflexión metafísica de los anuncios luminosos lleva a Salinas a penetrar, con un tono muy escéptico y acerado, en los más hondos motivos de la existencia, en la que el hombre se muestra perdido. Del humo a la nada le sugiere el trasunto de la vida a la muerte, el anuncio del tabaco; el Caballo Blanco se convierte en servil montura, sin embargo difícil de hallar; el conjunto de luminosos se ofrece como un laberinto de la vida, del que no le sacarán ni los hilos de Ariadna (cables del tranvía); la oferta del dentífrico revela la pérdida de la belleza, de la lozanía, de la juventud (sugerida más adelante con dos símbolos barrocos: el espejo y el esqueleto); la mariposa que se aproxima a la luz y se ciega con ella pereciendo al quemar sus alas (símbolo también procedente de la literatura barroca) revela lo peligroso y falaz del engaño a los ojos, típicamente seiscentista; el anuncio del «music hall», que podía contener el renacentista «carpe diem», sin embargo queda vinculado al aviso del tiempo (a las ocho treinta). Tiempo y vida desencadenan el ascetismo y el desencanto, mientras la figura del príncipe constante (en la comedia calderoniana se recitarán dos de los sonetos —el de las estrellas y el de las flores— sobre la caducidad de la vida y el desencanto más famosos de todo el barroco) reiteran la falsedad —tanto en lo que parecen como en lo que son— de tantos reclamos propagandísticos: el espejo, el esqueleto, los huesos, Afrodita y el sueño cierran, con sus respectivas lecciones, esta parte y con ellas la contemplación del poeta. Incrédulo, expresa en la coda o en el envío final su ansia de trascendencia: Dios, las estrellas, los ángeles y la primavera final, «sin tiempo», serán los objetivos de las ansias del poeta.

Sobre «Nocturno de los avisos» Salinas escribió un sugerente comentario, insólito en él, tan contrario a explicar su propia poesía. Para Salinas, «Nocturno de los avisos» es el poema de la calle contemporánea —Times Square en Nueva York— y de los rechazos y atractivos, tan contradictorios, que provoca en el alma sensible del poeta: «Pues bien —escribió Salinas dirigiéndose a un auditorio norteamericano—,

esto, lo urbano, las ciudades y lo social, lo humano en general fueron las cosas que más me impresionaron de los Estados Unidos». Y, junto a esta impresión general, la luz, pero ahora una luz diferente, la luz de los anuncios, de los grandes, variados y multicolores reclamos eléctricos. Una imagen del mundo moderno que se ha valorado como una denuncia del fracaso de la sociedad contemporánea, pero que el poeta ha ofrecido como admiración y también como «aviso» para caminantes, simbolizado en *las hechizas luces*: las artificiosas luces, de acuerdo con la primera acepción de este adjetivo en DRAE. «En una calle de éstas, las luces no aclaran nada, no iluminan, deslumbran. Al contrario, sumen a la persona en una especie de confusión». Poeta al fin, Salinas somete los mitos nuevos del anuncio y del consumo a un examen de contraste con algunos mitos eternos. El resultado es un poema perfecto y representativo de su actitud ante el mundo, de su experiencia ante él en un momento determinado. Y la función de este, como de todos los demás que escribió, es transmitirla al lector. «El poema es la primera interpretación, la primera explicación de mi experiencia vital. El poema me explica una experiencia vital y existe para explicarla; y, en cuanto ha tomado ese grado de generalidad, para ser comunicable a otras personas. Yo no sé si hago bien o mal —termina Salinas— en analizarlo de ese modo, pero sólo así este poema parece que está completo.»



Jorge Guillén, «Muerte a lo lejos»

Je soutenais l'éclat de la mort toute pure.

Paul Valéry

Alguna vez me angustia una certeza,
y ante mí se estremece mi futuro.
Acechándolo está de pronto un muro
del arrabal final en que tropieza

La luz del campo. ¿Mas habrá tristeza
si la desnuda el sol?. No, no hay apuro
todavía. Lo urgente es el maduro
fruto. La mano ya lo descortez.

... Y un día entre los días el más triste
será. Tenderse deberá la mano
sin afán. Y acatando el inminente

poder diré sin lágrimas: embiste,
justa fatalidad. El muro cano
va a imponerme su ley, no su accidente.

«Muerte a lo lejos», tal como explica muy bien José Manuel Blecua, es un soneto escrito por Jorge Guillén en Oxford, donde el poeta trabajaba como Profesor Visitante de la prestigiosa universidad inglesa, el 30 de diciembre de 1930, y corregido y terminado en Valladolid el 26 de julio de 1935. Tiene el poeta cuando compone este soneto 37 años, y por lo tanto la muerte se muestra ya en el horizonte vital, aunque todavía se siente «a lo lejos». El poema se incluye por primera vez en el libro *Cántico*, en la segunda edición, la de 1936, aunque correcciones posteriores realizadas en 1942, hacen que la versión definitiva, que aparece en *Cántico*, de 1945, observe algunas variantes. El verso 12 decía «con lágrimas». Es corregido, y en las versiones definitivas figurará «sin lágrimas». La primera lección parecía tener un valor concesivo: «aun con lágrimas». La segunda confirma esta posición, serena y escéptica.

El poema nos ofrece al poeta en actitud un tanto estoica, que pone de relieve, sin embargo, su preocupación, su inquietud, su angustia, quizá irracional, ante la muerte, cuya certeza se constata desde el principio al contemplar el futuro propio. Pero los poemas de *Cántico* en estos primeros años son poemas positivos, por lo que, aceptada la certeza y realidad de la muerte, pone en funcionamiento el tiempo y sus efectos. Un adverbio de tiempo, ‘todavía’, situado a principio de verso, modifica la sensación de apuro. El poeta, entonces, se sitúa en el presente y muestra la fuerza de la razón para superar la certeza de la ley severa e incuestionable. Lo cual no impide, que, cuando, tras el presente (todavía, ya) vuelva a surgir el futuro, aparezca una nota de tristeza, nuevamente dominada por la serenidad de la aceptación. La tristeza viene provocada, justamente, porque lo que se constata es que el final de la vida es el final de todo, y nada hay tras la muerte. Por eso será ese día un día «entre los días el más triste». Y será la ley la que se imponga, no su «accidente», es decir no su condición inesperada o no esencial.

El poema ha llamado, en este aspecto, la atención de los mejores lectores y críticos de Guillén, que no se ponen de acuerdo en cuál es exactamente la posición del poeta. Para Casaldueiro, Guillén da al encuentro con la muerte «la dignidad de la obediencia». «Como el fruto cae del árbol así el hombre se separa de la vida; pero no es juego de un capricho loco, sino acción de una norma que todo lo abraza. Guillén piensa en la muerte de una manera concreta, en su muerte —me, mí, mi—, aún deja aparecer el cementerio —el muro blanco de los versos tres y trece— iluminado por una luz doble, naturalísima primero y de pura imaginación después. Junto a los blancos llenos de oro y color de la ‘luz del campo’, ese blanco con claridad de sueño de ‘el muro cano’».

Según Gil de Biedma, «para Guillén, la muerte no da sentido a la vida; es nada más el precio de ella y su obligado final. En cierto sentido, el hombre no muere: algo ajeno y brutal le da la muerte. Pero, ya que no es dada, no queda otro remedio que aceptarla y que apropiárnosla muriendo dignamente, para que ella sea la mejor demostración de que merecimos la vida. Le sale al poeta una seriedad de ajusticiado que es profundamente española, y se prepara a morir con más orgullo que don Rodrigo en la horca». Oreste Macrí apreciaba una total continuidad y coherencia de Guillén en su pensamiento ante la muerte y Debicki destaca que el poeta «liga lo concreto con lo absoluto al presentar un tema conceptual por medio de imágenes naturales».

Se ha destacado en este soneto la presencia de Quevedo, y, sobre todo, de su soneto «Conoce la diligencia con que se acerca la muerte, y procura conocer también la conveniencia de su venida, y aprovecharse de su conocimiento». Este título casi podría valer para titular el soneto mismo de Guillén. Se trata del conocido que empieza «Ya formidable, y espantoso suena», en cuyo terceto final se hace una referencia bien distinta de la de Guillén a la llegada de la muerte:

Ya formidable y espantoso suena
dentro del corazón el postrer día;
y la última hora, negra y fría,
se acerca, de temor y sombras llena.

Si agradable descanso, paz serena,
la muerte, en traje de dolor, envía,
señas da su desdén de cortesía;
más tiene de caricia que de pena.

¿Qué pretende el temor desacordado
de la que a rescatar, piadosa, viene
espíritu en miserias anudado?

Llegue rogada, pues mi bien previene;
hálleme agradecido, no asustado;
mi vida acabe, y mi vivir ordene.

Pero la actitud de Guillén no es ascética. Para el poeta contemporáneo, se trata de un punto final, no como en Quevedo, donde la muerte es un paso y la meditación de su llegada un ejercicio de edificación, como se dice en este soneto:

Todo tras sí lo lleva el año breve
de la vida mortal, burlando el brío
al acero valiente, al mármol frío,
que contra el Tiempo su dureza atreve.

Antes que sepa andar el pie, se mueve
camino de la muerte, donde envió
mi vida oscura: pobre y turbio río
que negro mar con altas ondas bebe.

Todo corto momento es paso largo
que doy, a mi pesar, en tal jornada,
pues, parado y durmiendo, siempre aguijo.

Breve suspiro, y último, y amargo,
es la muerte, forzosa y heredada;
mas si es ley, y no pena, ¿qué me aflijo?

El mismo Jorge Guillén tuvo oportunidad de dar su propia opinión sobre la relación de este soneto con Quevedo y su pensamiento, distante sin duda del poeta contemporáneo. Lo hizo en un comentario epistolar al libro de Carmen Bobes, *Gramática de Cántico*, donde la estudiosa aseguró: «Guillén centra el tema en la muerte del poeta, como fin de la actividad creadora que es el camino de la pervivencia, de la fama». Y Jorge Guillén le escribió lo siguiente. «La muerte no está prevista por el animal, pero sí por el hombre. No se piensa una sola vez en el fin mortal. Tengamos presente el hecho más obvio: se muere en los últimos instantes de la vida. No hay mayor antípoda en este punto que nuestro gran Quevedo. La vida: un ir muriéndose. La muerte: umbral de una vida sin fin. En las dos mil páginas de *Aire nuestro* y de *Otros poemas* se repite sin fin: la vida es vida y la muerte es muerte de verdad. Cristiano incrédulo, el autor no acepta la supremacía de una muerte que dé sentido a nuestro breve tránsito por este Globo. Morir es triste, pero normal: “ley, no accidente”. Todo en términos de Natura, nada más».

En relación con «Muerte a lo lejos», señaló Guillén, ante el comentario de Edward M. Wilson, que relacionó el «muro cano» con otro soneto, aun más famoso, de Quevedo: «Miré los muros de la patria mía», que no tuvo presente tal poema, sino que «muro cano» es una referencia a la pared blanca de un cementerio concreto y castellano (el de Valladolid) y de tantos otros camposantos de este país, situados en las afueras de las ciudades o los pueblos, ya en el campo. Así lo recoge el propio Wilson en un «Postscriptum», al reproducir su artículo de 1953 en su libro *Entre las máscaras y Cernuda*, en 1977: «Su interpretación del soneto a mí también me parece justa. “Un muro del arrabal final”. Sí eso que usted dice. Más concretamente; la tapia blanca —“muro cano”— del cementerio de Valladolid, —y de tantos otros cementerios españoles, situados en las afueras de la ciudad, donde ya empieza el campo, como una especie de arrabal. No me acordé —conscientemente— de “Miré los muros de la patria mía”; y al comentar en clase ese soneto se me ocurrió pensar en el mío. No así con el otro poema, el que termina “Mas si es ley y no pena, ¿Qué me aflige?” Este verso y otros análogos de Quevedo influyen claramente en mi actitud y en mi escritura.»

Respecto a la cita de su admirado Paul Valéry, «Je soutenais l'éclat de la mort toute pure», perteneciente a su poema «La jeune Parque», es muy importante y pertinente su presencia al frente del poema, porque ya se anuncia la muerte como un fulgor puro, centelleante, sin miedo y sin temor. Casaldueiro resumía así la importancia de la cita en contraste con el pensamiento cristiano o ascético de Quevedo: «El hombre y la muerte frente a frente sin que haya ninguna confusión, ningún trueque de dimensiones. Pero ¡qué extraordinaria grandeza da el verbo —*je soutenais*— al hombre sin hacerle perder nada de su humanidad; por el contrario, ahondándola, y qué deslumbrante aparece la muerte en helado lirismo!».

Por último, otra referencia literaria evidente es Jorge Manrique, y aquel pasaje de las *Coplas a la muerte de su padre*, en el que «...en la su villa de Ocaña / vino la muerte a llamar / a su puerta». El maestro aceptará el reto, con serenidad, con la misma serenidad que expresa Jorge Guillén: «Y consiento en mi morir / con voluntad placentera / clara y pura ...» El mismo «arrabal final» parece recodar también a Manrique: «todo se torna graveza / cuando llega el arrabal / de senectud.»

Se trata entonces de un poema muy valioso, representativo de lo que un gran poeta, como lo es Jorge Guillén, ha podido expresar a través de los estrechos, pero fecundos, límites de una estructura clásica (el soneto) en torno a un tema perenne en nuestra literatura: el tema de la muerte. La actualización de motivos y la presencia su opción personal ante la tradición, reflejan bien su actitud innovadora, moderna,

en definitiva, ya que, teniendo presente la tradición medieval y áurea, y con Paul Valéry en el recuerdo, Guillén escribe su propia reflexión de la muerte, ante la que expresa escepticismo y serenidad contenida, sirviéndose para ello de un lenguaje poético de gran entereza simbólica y eficacia expresiva.



Gerardo Diego. «Torero en Triana»

Torero en Triana
frente a Sevilla.
Cántale a la Sultana
tu seguidilla.

Sultana de mis penas
y mi esperanza.
Plaza de las arenas
de la Maestranza.

Arenas amarillas,
palcos de oro.
Quién viera a las mulillas
llevarme el toro.

Relumbrar de faroles
por mí encendidos.
Y un estallido de
oles en los tendidos.

Arenal de Sevilla,
Torre del Oro.
Azulejo a la orilla
del río moro.

Azulejo bermejo,
sol de la tarde.
No mientas, azulejo,
que soy cobarde.

Guadalquivir tan verde
de aceite antiguo.
Si el barquero me pierde
yo me santiguo.

La puente no la paso,
no la atravieso.
Envuelto en oro y raso
no se hace eso.

Ay, río de Triana,
muerto entre luces,
no embarca la chalana
los andaluces.

Ay, río de Sevilla,
quién te cruzase
sin que mi zapatilla
se me mojase.

Zapatilla escotada
para el estribo.
Media rosa estirada
y alamar vivo.

Tabaco y oro. Faja
salmón. Montera.
Tirilla verde baja
por la chorrera.

Copote de paseo.
Seda amarilla.
Prieta para el toreo
la taleguilla.

La verónica cruje.
Suenan caireles.
Que nadie la dibuje.
Fuera pinceles.

Banderillas al quiebro.
Cose el miúra
el arco que le enhebro
con la cintura.

Torneados en rueda
tres naturales.
Y una hélice de seda
con arrabales.

Me perfilo. La espada.
Los dedos mojo.
Abanico y mirada.
Clavel y antojo.

En hombros por tu orilla,
Torre del Oro.
En tu azulejo brilla
sangre de toro.

Si salgo en la Maestranza,
te bordo un manto,
Virgen de la Esperanza,
de Viernes Santo.

Adiós, torero nuevo,
Triana y Sevilla,
que a Sanlúcar me llevo
tu seguidilla.

Uno de los poemas de los que Gerardo Diego se sintió mas orgulloso fue sin duda su «Torerillo en Triana», incluido en su libro taurino *La suerte o la muerte*. La gracia y elegancia de sus versos permanecen hoy tan vivas como indiscutibles y justifican su presencia en todas las antologías. Tres aspectos deben ser destacados a la hora de comentar este poema: su historia particular, su tradicionalidad y su originalidad compositiva.

La historia particular comienza en 1924 y puede ser conocida a través de diversos documentos de la época, pero posiblemente ninguno tan interesante como el epistolario entre el poeta y José María de Cossío, gran aficionado a la poesía tradicional y a los toros, aspectos ambos que este poema recoge absolutamente. A primeros de 1926, Cossío comienza la preparación de su *Antología de poesía taurina española* y Gerardo colabora activamente en la búsqueda de poemas, entre ellos, los poemas taurinos de Lope de Vega en *Peribáñez* y *el Comendador de Ocaña* sobre los que hablan en cartas de febrero de 1926. El 25 de noviembre de ese año Gerardo Diego le envía un poema taurino, para la *Antología*, hecho por él mismo: «Torerillo en Triana»: «nada más para mandarte este “Torerillo” por si llega a tiempo y no es indigno de tu Antología. Tengo miedo de que me haya salido una cosa como de Luis de Tapia; ¡es tan difícil! Tú me dirás tu leal parecer». El 6 de diciembre, Cossío contesta entusiasmado: «Muchísimas gracias. Los versos son deliciosos. No temas que recuerden a Luis de Tapia. A mí me han recordado y creo que tú las recordabas al escribirlos, las seguidillas de Lope de Vega en algunas de sus comedias. Son además muy características de lo que yo pienso de la generación vuestra de poesía, y de que *os ad os* hablaremos. Figurarán en la Antología y serán de las cosas mejores de ella. Sólo con que tú hayas escrito tu “Torerillo en Triana” y Alberti su “Corrida de toros” me doy por pagado y satisfecho de haber emprendido mi Antología».

Muchos años más tarde, en 1970, Gerardo Diego relataría orgulloso, en *Versos escogidos*, la importancia que para él tiene este poema tanto en la historia de su poesía como en la propia historia de la poesía taurina española, cuya trayectoria a esa altura de nuestro siglo resultaba desoladora, debido a los bodrios poemáticos que estaban escribiendo algunos «especialistas» como el temido Luis de Tapia, poeta y periodista de la época, muy conocido por sus fáciles «Coplas del día», que cotidianamente aparecían en los periódicos de aquellos años veinte y treinta. Para Diego la poesía taurina era algo muy distinto, y el comienzo de sus intentos está en el poema lopesco, donde reside el secreto de la calidad de la poesía taurina de Gerardo: su entronque con la tradición clásica española más pura: «Mi primera poesía taurina, “Torerillo en Triana”, data de 1926, del mismo año que la inmediata “Elegía a

Joselito”. En esa fecha ni Lorca ni Alberti habían publicado poesía de toros. Por otra parte en mi “Torerillo” el modelo bien visible es Lope más aun que la poesía popular de nuestro siglo. No pensé por el momento insistir más. Me parecía un tema muy peligroso y que conduciría al amaneramiento o a la vulgaridad de reseña taurina».

Como señalamos, uno de los grandes valores de la poesía taurina de Gerardo Diego es la fusión en ella de la tradición y la vanguardia. Y en el primer aspecto, la tradición, vuelve a aparecer la poesía de Lope de Vega, y, con ella, todo su entronque tradicional. Porque una de las notas definitorias del estilo poético de Lope es su inagotable habilidad para recibir temas y motivos de la lírica tradicional que él mismo convertía en tradición popular dentro de su ingente obra poética y dramática. Y uno de los ejemplos que suele ponerse para mostrar esta facultad es la conocida y extensa serie de «seguidillas del Guadalquivir», que Lope comienza a hacer aparecer en su obra a partir de 1602 en *El amante agradecido*, donde figura aquella, tan conocida:

Vienen de San Lúcar,
rompiendo el agua,
de la Torre del Oro,
barcos de plata.

¿Dónde te has criado,
la niña bella,
que sin ir a las Indias,
toda eres perla?

Sevilla y Triana
y el río en medio:
así es tan de mis gustos
tu ingrato dueño.

Que tiene variaciones en la comedia *Amar, servir y esperar*, del tipo de:

Vienen de San Lúcar
rompiendo el agua
a la Torre del Oro
barcos de plata.

Todavía en 1620, Lope, en *Lo cierto por lo dudoso*, seguía introduciendo las conocidas seguidillas:

Río de Sevilla,
¡cuán bien pareces
con galeras blancas
y ramos verdes!

A esta seguidilla, la llamó Montesinos la «perla de la serie», porque no sólo ella, sino sus múltiples variantes aparecían por todos lados y se entroncaban con la tradición popular. Una de las versiones, retocada, dentro del propio Lope es la de *Amar, servir y esperar* siguiente:

Río de Sevilla
quién te pasase
aunque la mi servilla
se me mojase.

La tradicionalidad de tema y forma están aseguradas. E. M. Torner la encuentra en el *Romancero musical del siglo XVII* de la Biblioteca Nacional de Turín con nuevas variaciones llenas de belleza y musicalidad. A tal tradición, se une Gerardo Diego con su bellísimo poema taurino, cuya originalidad de composición hay que destacar en último lugar.

En efecto, Gerardo Diego, al servirse de un motivo tradicional y de su forma métrica, está realizando la misma operación que Lope cuando introducía los ritmos de las populares seguidillas del Guadalquivir en sus comedias. De igual modo que Lope añadió bellos gestos de originalidad, lo mismo hace Gerardo Diego. En primer lugar es destacable la independencia de cada una de las seguidillas que componen el poema. Todas están separadas por notables pausas con lo que el poeta trata de producir una especie de mosaico de impresiones rápidas que componen un conjunto total. La misma estructura interna pareada de cada seguidilla concede un ritmo de iniciación y planteamiento perceptible en la musicalidad del poema basada en la alternancia de verso largo (heptasílabo) y verso breve (pentasílabo). Es el procedimiento más efectivo para dar forma a la serie de estampas en las que se glosan diversos aspectos de la fiesta de los toros en Sevilla, junto a Triana, en la Maestranza, a la orilla del río, con la Torre del Oro próxima. Se trata de una múltiple superposición de elementos populares, escenas, a veces sin acción alguna, para construir un todo, un ambiente, el conjunto de una fiesta popular.

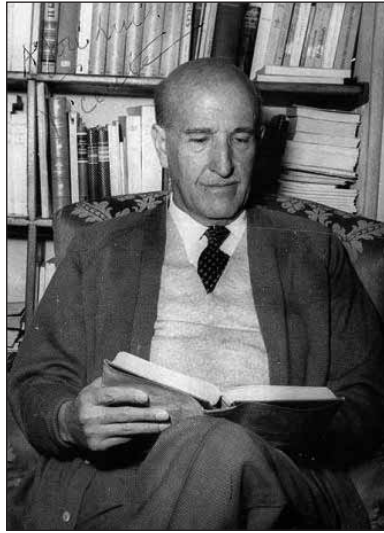
Junto a esta forma de construir el poema hay que destacar la presencia del arte de vanguardia en las seguidillas, revelada sobre todo a través de la imagen creacionista muy presente en este conjunto, del tipo de «azulejo bermejo sol de la tarde», que nos remite a las «barbas granate» de la «Baladilla de los tres ríos» de Federico García Lorca, donde también el sol del atardecer enrojece el conjunto. El color del río Guadalquivir, aquí se concentra en la imagen del verde, reflejada en el aceite («Guadalquivir tan verde / de aceite antiguo») continuación de una secuencia cromática que culminará en las imágenes creacionistas, aunque de origen popular-tradicional, a la hora de captar los colores del vestido del torero: «Tabaco y oro. Faja / salmón. Montera. / Tirilla verde baja / por la chorrera». El relato final de la faena taurina, enriquecida por las imágenes taurinas tradicionales, se completa con algunas de vanguardia, procedentes de gestos futuristas, del tipo de «Torneados en rueda / tres naturales. / Y una hélice de seda / con arrabales». Como podemos advertir por todos estos procedimientos, la originalidad compositiva está basada, una vez más en la obra de Gerardo Diego, en la permeabilidad de sus dos consabidas modalidades o estilos: tradicional y vanguardista. En este caso, Gerardo Diego ha tomado un tema tradicional, recogido en Lope de Vega, y ha cantado una fiesta popular, en un contexto urbano especial, los toros en Sevilla, y con todo ello, ha creado un poema en el que el impresionismo y la vanguardia han hecho todo lo demás.

Desde el punto de vista expresivo hay que destacar en este poema ya la que será norma habitual en todos los textos taurinos de Gerardo Diego. Junto a las brillantes imágenes ya comentadas, comparecen términos especializados del mundo de los toros o relativos a la fiesta, que aquí se amplían a otras palabras alusivas a aspectos de Sevilla. Algunos de estos vocablos se refieren a la vestimenta del torero (junto a medias o zapatillas aparecen también montera, taleguilla). Igualmente comparecen las partes de la faena (banderillas) o los nombres de los pases (verónica, naturales), así como los dichos del público entendido (mojar los dedos es clavar el estoque hasta el fondo). Incluso, la ganadería: un miura es un temido toro de ganadería de Miura, famosos por su bravura y peligro. Del mundo sevillano destacan también algunas alusiones muy especializadas: el río es moro, porque la Torre del Oro es almohade; la Virgen de la Esperanza es la Esperanza de Triana, no la Macarena, (también Esperanza, pero de Sevilla). Sanlúcar es la localidad donde desemboca el Guadalquivir.

Respecto al contenido de este poema taurino hay que destacar que está plenamente ambientado en el mundillo sevillano del toro, con Triana frente a Sevilla. Andrés Amorós ha señalado que «El título resume la situación básica. *Sevilla* vista

desde *Triana*, el barrio popular al otro lado del río, un barrio taurinísimo, vinculado a la figura de Juan Belmonte, cuyo monumento se alza en el Altozano, junto al río (más recientemente, Emilio Muñoz, y en alguna medida Francisco Rivera Ordóñez). Canta el poema la ilusión de un joven trianero por triunfar en la Maestranza y volver a Triana cruzando el puente a hombros de los aficionados». Alude igualmente al espíritu ilusionado, alegre y positivo que muestra este poema al toreo como un juego y no como una tragedia. La proximidad de Gerardo Diego a la gracia andaluza también ha sido destacada, ya que en este poema se hace visible por forma, por contenido y por ambiente, todo el encanto del mundo del toro andaluz, y más concretamente sevillano y trianero.

Un poema, por tanto, con el que Gerardo Diego inicia la que sería su magna obra taurina, que reuniría primero en su libro *La suerte o la muerte*, y que continuaría a lo largo de toda su vida. En tal sector de su producción no sólo se glosaron las suertes del toreo y las figuras más representativas sino todo un sentimiento de la fiesta de los toros como confluencia de juego y tragedia, de espíritu heroico y de habilidad técnica, de alto contenido estético y de extraordinaria tradición hispánica. Todo ello lo llevó muy dentro Gerardo Diego y lo supo expresar en poemas como el que acabamos de comentar.



Vicente Aleixandre, «Padre mío»

A mi hermana

Lejos estás, padre mío, allá en tu reino de las sombras.
Mira a tu hijo, oscuro en esta tiniebla huérfana,
lejos de la benévola luz de tus ojos continuos.
Allí nací, crecí; de aquella luz pura
tomé vida, y aquel fulgor sereno
se embebió en esta forma, que todavía despide,
como un eco apagado, tu luz resplandeciente.

Bajo la frente poderosa, mundo entero de vida,
mente completa que un humano alcanzara,
sentí la sombra que protegió mi infancia. Leve, leve,
resbaló así la niñez como alígero pie sobre una hierba noble,
y si besé a los pájaros, si pude posar mis labios
sobre tantas alas fugaces que una aurora empujara,
fue por ti, por tus benévolos ojos que presidieron mi nacimiento
y fueron como brazos que por encima de mi testa cernían
la luz, la luz tranquila, no heridora a mis ojos de niño.

Alto, padre, como una montaña que pudiera inclinarse,
que pudiera vencerse sobre mi propia frente descuidada
y besarme tan luminosamente, tan silenciosa y puramente
como la luz que pasa por las crestas radiantes
donde reina el azul de los cielos purísimos.

Por tu pecho bajaba una cascada luminosa de bondad, que tocaba
luego mi rostro y bañaba mi cuerpo aún infantil, que emergí
de tu fuerza tranquila como desnudo, reciente,
nacido cada día de ti, porque tú fuiste padre
diario, y cada día yo nací de tu pecho, exhalado
de tu amor, como acaso mensaje de tu seno purísimo.
Porque yo nací entero cada día, entero y tierno siempre,
y débil y gozoso cada día hollé naciendo
la hierba misma intacta: pisé leve, estrené brisas,
henchí también mi seno, y miré el mundo
y lo vi bueno. Bueno tú, padre mío, mundo frío, tú sólo.

Hasta la orilla del mar condujiste mi mano.
Benévolo y potente tú como un bosque en la orilla,
yo sentí mis espaldas guardadas contra el viento estrellado.
Pude sumergir mi cuerpo reciente cada aurora en la espuma;
y besar a la mar candorosa en el día,
siempre olvidada, siempre, de su noche de lutos.

Padre, tú me besaste con labios de azul sereno.
Limpios de nubes veía yo tus ojos,
aunque a veces un velo de tristeza eclipsaba a mi frente
esa luz que sin duda de los cielos tomabas.
Oh padre altísimo, oh tierno padre gigantesco
que así, en los brazos, desvalido, me hubiste.

Huérfano de ti, menudo como entonces, caído sobre una hierba triste,
heme hoy aquí, padre, sobre el mundo en tu ausencia,
mientras pienso en tu forma sagrada, habitadora acaso de una sombra
amorosa,
por la que nunca, nunca tu corazón me olvida.

Oh padre mío, seguro estoy que en la tiniebla fuerte
tú vives y me amas. Que un vigor poderoso,
un latir, aún revienta en la tierra.
Y que unas ondas de pronto, desde un fondo, sacuden
a la tierra y la ondulan, y a mis pies se estremece.

Pero yo soy de carne todavía. Y mi vida
es de carne, padre, padre mío. Y aquí estoy,
solo, sobre la tierra quieta, menudo como entonces, sin verte,
derribado sobre los inmensos brazos que horriblemente te imitan.

En diferentes ocasiones me he ocupado de distintos aspectos de un libro muy singular de Vicente Aleixandre: *Sombra del paraíso*, ya que éste es, entre los libros del poeta, el que esconde más misterio, más magia y más revelaciones entre luces y sombras de toda su poesía, además de ser uno de sus libros más autobiográfico, cosa bastante rara en nuestro poeta. No es que los demás libros poéticos no se distingan por signos o rasgos de calidad y profundidad estética e intelectual que pueden llegar a sobrecoger al lector. Todos los poemarios de Aleixandre, todos y cada uno de ellos, desde el principio hasta el final, reúnen condiciones de atracción que seducen al buen lector de poesía.

Pero *Sombra del paraíso* es el que más se acerca, más se aproxima a un lector que penetre en su mundo poético y busque respuestas que le facilita un alma atormentada, que sufre en su vida personal y se ve rodeada de ruinas. Tal condición la tiene *Sombra del paraíso*, acaso por estar escrito en una España difícil, en una España de Posguerra y por mostrar el poeta en este momento un singular cansancio vital, que le lleva a examinar el mundo presente con un cierto patetismo y anhelar el paraíso perdido con una ansiedad sin límites.

Sombra del paraíso es un libro que se halla muy próximo al sentir humano pre-ocupado por el mundo y por la hora presente. En ello reside su universalismo y ésa es también su justificación como obra perenne, que mantiene su lección y permanece sobre el tiempo. No podemos olvidar en estas consideraciones iniciales el momento en que aparece el libro, 1944, en una España destruida y sometida a una dictadura que Aleixandre sufre en su intimidad como se ha probado por tantos documentos, practicando eso que se ha denominado «exilio interior», que comparte con Dámaso Alonso, sorteando los peligros de la censura, escamoteando con su poesía la torpeza represiva de los censores.

Una España en la que este libro, como *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, se convirtió, sin embargo, en una orientación para los más jóvenes, como ha señalado Gonzalo Sobejano, un camino que se podría seguir en poesía entre tanta lírica triunfal y elegante de formas y ritmos, grandilocuente y sonora. «En ambos casos — como ha señalado Sergio Arlandis — el poeta parecía reconciliarse con la realidad como testigo privilegiado del sufrimiento del hombre».

Sombra del paraíso, en efecto, se convirtió en ejemplo en aquellos años de Posguerra, lo seguía siendo en los setenta, cuando Aleixandre recibe el premio Nobel de Literatura, como representante de una poesía española muy concreta, y aun hoy mantiene registros que nos permiten descubrir nuevos matices de intensidad y de vida, de enfrentamiento con la realidad de hombre en el mundo, que, por encima de las adversidades, manifiesta su inquebrantable y esencial vitalismo, lo que se refleja en diferentes soluciones poemáticas, ya que la diversidad y la variedad de sus composiciones, va marcando matices distintos a lo largo de este poemario cohesionado y unitario, sin embargo. Un libro tan complejo no puede, en efecto, ser definido o caracterizado como libro total sobre la base exclusiva de unos cuantos poemas, o quizá, como ha hecho la crítica habitualmente, tras la lectura de los poemas más conocidos del libro, como «Ciudad del paraíso» «A una muchacha desnuda», «Criaturas de la aurora» o «Primavera en la tierra», por citar algunos poemas destacados y siempre citados.

Como uno de esos espacios diversos, distintos, diferentes, que conforman la realidad total de *Sombra el paraíso*, hoy reparamos en un poema, «Padre mío», no tenido muy en cuenta por la crítica especializada, y, sin embargo, fundamental para entender ese componente autobiográfico a que aludíamos, de *Sombra del paraíso*, que en nada, en absolutamente en nada, resta universalidad al dolorido sentir de este poeta que sufre y añora el paraíso perdido. Porque no se puede olvidar que Vicente Aleixandre escribió el 29 de agosto de 1941, cuando componía los poemas de *Sombra del paraíso*, que «mis poemas no suelen ser historia inmediata, sino historia absoluta». Pero, en definitiva, podríamos añadir historia, historia propia.

Cuando Vicente Aleixandre, como hemos señalado en otra ocasión, está entrando en la madurez de sus cuarenta años cumplidos, su realidad vital personal es conocida. Aleixandre nunca tuvo buena salud, y cuando escribe el libro habla de sí mismo, aunque hable también del mundo. «Mi fe en la poesía es mi fe en mi identificación con algo que desborda mis límites aparentes, destruyéndome en el más hermoso acto de amor, y cuando yo canto, hablo de mí pero hablo del mundo, de lo que él me dicta, porque esto es la inspiración: hervor en el reducido recinto del cora-

zón de fuerzas innumerables, concentrada finalmente como una espada atravesando de dentro a fuera el pecho el inspirado.», había escrito el poeta. Y lo que rodea su propia persona es un país destruido, una sierra en la que se halla confinado, por razones de salud especialmente, y que le aleja del mundo habitual y de los amigos. Aislamiento que odia y le deprime, según se desprende de las cartas que escribe a José Luis Cano en aquellos meses.

Soledad física y metafísica que se manifiesta patéticamente al final del poema que nos ocupa en esta ocasión. Solo y derribado, horriblemente. Por eso el poeta se refugia en su propia poesía y en lo que es capaz de expresar en ella: el anhelo y la añoranza de un paraíso, que fue la juventud, que puede ser el amor, que es indudablemente la plenitud de la naturaleza que le rodea. Y que en el poema que leemos ahora es la infancia, añorada en la compañía y la protección del padre. Porque toda la poesía de este libro es «un canto a la luz desde la conciencia de la oscuridad», «un ansia de plenitud desde el estremecimiento doloroso del hombre de hoy», como el propio Aleixandre la había definido.

El presente sombrío se deja sentir muy claramente en el poema titulado «Padre mío», en el que Vicente Aleixandre regresa no al paraíso de la juventud, como hace en muchas ocasiones a lo largo de todo el libro, sino a otro paraíso más remoto, el de la infancia. Sin duda, «Padre mío» representa en la lírica de *Sombra del paraíso* el retorno más emotivo desde el recuerdo elegíaco a la figura del padre, indudablemente un poema antológico en el mundo de la elegía filial en la poesía española.

El poema revela desde la misma dedicatoria su condición autobiográfica y familiar, ya que está dedicado lacónicamente «A mi hermana», Conchita Aleixandre Merlo, que, desde la muerte del padre, constituiría para Vicente Aleixandre su única familia. Es muy significativo que el poema esté dedicado a ella, sin duda inmersa en la misma orfandad compartida, como tantas otras cosas.

La eficacia de los elementos utilizados en este poema, debe mucho a la propia estructura externa y a la métrico-formal que Aleixandre emplea con rigor, combinando estructuras morfosintácticas y léxicosemánticas que conforma el singular contexto rítmico del poema. Compuesto de 57 versículos muy amplios, de notables ritmos endecasilábicos y alejandrinos, el poema se articula en nueve períodos paraestróficos que organizan el contenido de esta lamentación, con arreglo a la siguiente distribución en dos partes constitutivas de distinta dimensión. La primera con los seis primeros períodos paraestróficos evoca y recupera el pasado, infancia y padre. La segunda, totalmente subjetiva, examina el presente negativo del propio poeta. Esta última tan solo tiene tres breves períodos paraestróficos de cuatro o cinco versos.

Primera parte

1ª Evocación de la infancia (7 vv.)

2ª Evocación del padre (9 vv.)

3ª Visión cósmica del padre (5 vv.)

4ª Bondad natural paterna (11 vv.)

5ª Escena en el mar (6 vv.)

6ª Ternura paterna (6 vv.)

Segunda parte

1ª Orfandad (4 vv.)

2ª Tinieblas (5 vv.)

3ª Soledad (4 vv.)

Lo que más llama la atención de este poema, aunque lo podemos considerar totalmente cohesionado con el resto del libro al que pertenece, es el gran contraste que se produce entre la luz y la sombra, que ya desde la primera estrofa se hace de una forma masiva, casi obsesiva. Frente a las sombras del primer verso, y la tiniebla (huérfana, nada menos) del segundo versículo, en los siguientes se insiste con una adjetivación muy contundente en el término luz y su sinónimo fulgor:

luz (de tus ojos)

luz (pura)

luz (resplandeciente)

fulgor (sereno)

Porque la evocación del padre, el recuerdo del padre, queda asimilado a la luz, mientras que el poeta está sumido en la tiniebla, asumiendo para sí mismo la calificación de «oscuro». Sin embargo, hay que advertir que la primera mención de las sombras, tiene un intenso sentido metafísico, ya que se inicia evocando al padre muerto, e imaginándolo en su reino, pero el «reino de las sombras».

La luz y la oscuridad se perciben por la vista, y las sensaciones que experimenta el poeta tienen relación con la visión. Por ello la primera imagen que nos transmite del padre, está basada en los ojos (continuos), de los que se desprenden las distintas imágenes de la luz. Posteriormente, la descripción del padre recorrerá otros componentes de su figura humana, pero ahora únicamente son esos ojos continuos

los que se hacen presentes en esta obertura de luz frente a la tiniebla presente. Y en esta evocación inicial no podía faltar la referencia al nacimiento, directamente relacionada con el padre: «Allí nací, crecí; de aquella luz pura / tomé vida...»

Lejos estás, padre mío, allá en tu reino de las sombras.
Mira a tu hijo, oscuro en esta tiniebla huérfana,
lejos de la benévola luz de tus ojos continuos.
Allí nací, crecí; de aquella luz pura
tomé vida, y aquel fulgor sereno
se embebió en esta forma, que todavía despide,
como un eco apagado, tu luz resplandeciente.

El segundo período está dedicado a la evocación física del padre, y se desarrolla en un contexto totalmente positivo, hasta el punto de que el término sombra representa la imagen protectora del padre. Y en este ambiente positivo, se recrean los elementos de la naturaleza que reviven esa infancia, todos también positivos (hierbas, pájaros, alas, aurora), mientras que se va transmitiendo el retrato físico del padre:

frente (poderosa)
mente (completa)
ojos (benévolos)
brazos (que ciernen la luz)

Para concluir con una nueva referencia al «nacimiento» del propio poeta y a la luz (tranquila, no heridora a mis ojos de niño). Interesante también es la referencia a la levedad de la niñez, que reiterará más adelante, cuando evoque: «pisé leve, estrené brisas». Ahora es el recuerdo de la infancia etérea, sin peso: «Leve, leve, / resbaló así la niñez como alígero pie sobre una hierba noble.» Sergio Arlandis se ha referido a este pasaje y ha señalado que «la dimensión temporal del Aleixandre adulto encuentra su particular añoranza en una edad en la que se sentía libre, ligero y leve frente a la rigidez del cuerpo que le coarta su expansión unitiva. De ahí también que las imágenes de la infancia (y por asociación aquellas que pertenecen al mar luminoso, al cielo, etc.) estén sintomáticamente marcadas por su ingravidez y evanescencia.»

Bajo la frente poderosa, mundo entero de vida,
 mente completa que un humano alcanzara,
 sentí la sombra que protegió mi infancia. Leve, leve,
 resbaló así la niñez como alígero pie sobre una hierba noble,
 y si besé a los pájaros, si pude posar mis labios
 sobre tantas alas fugaces que una aurora empujara,
 fue por ti, por tus benévolos ojos que presidieron mi
 nacimiento
 y fueron como brazos que por encima de mi testa cernían
 la luz, la luz tranquila, no heridora a mis ojos de niño.

Tras estos dos extensos períodos seguirá otro más breve, de tan solo cinco versículos, en el que Aleixandre, muy en la línea de todo su libro, sitúa a su padre en la realidad cósmica, sobredimensionado en su figura humana que traspasa el recuerdo real para alzarse como una criatura inmensa en su estatura, en su integración en espacios llenos, una vez más, de luz en un azul purísimo, como se indica con uno de los superlativos tan propios del Aleixandre lector de la mística.

En realidad, Aleixandre está universalizando la figura del padre y elevándola por encima de lo autobiográfico para referirse a un plano mítico, superior, desligado de su propia realidad autobiográfica. Es lo mismo que ocurre en *Sombra del paraíso* con poemas como «Ciudad del paraíso» y la Málaga de la infancia, o con «Hijos de los campos», que, como ha señalado Arlandis, «no parecen distinguirse por su vinculación directa a cualquier circunstancia personal, pues son visiones de aquel hombre genesiaco [...] difícilmente se puede vincular al recuerdo del propio padre; más bien está hablando de un ser sobrenatural o mítico.»

Alto, padre, como una montaña que pudiera inclinarse,
 que pudiera vencerse sobre mi propia frente descuidada
 y besarme tan luminosamente, tan silenciosa y puramente
 como la luz que pasa por las crestas radiantes
 donde reina el azul de los cielos purísimos.

Una de los motivos muchas veces reiterados en *Sombra del paraíso*, y en otros libros aleixandrinos, tiene que ver con el nacimiento, inicio de la vida, cuando el ser humano comienza en el mundo su camino. En el nacimiento está el padre y con el nacimiento lo relaciona el poeta en su bondad. El elogio de la bondad del progenitor tiene en el siguiente período paraestrófico instancias que la ponen en relación

con el propio nacimiento. Y junto a la bondad la entrañable dedicación nunca interrumpida (padre diario) que unía a padre e hijo en elementos naturales muy positivos, algunos reiterados: hierba, brisa, seno:

Por tu pecho bajaba una cascada luminosa de bondad, que
tocaba
luego mi rostro y bañaba mi cuerpo aún infantil, que emergí
de tu fuerza tranquila como desnudo, reciente,
nacido cada día de ti, porque tú fuiste padre
diario, y cada día yo nací de tu pecho, exhalado
de tu amor, como acaso mensaje de tu seno purísimo.
Porque yo nací entero cada día, entero y tierno siempre,
y débil y gozoso cada día hollé naciendo
la hierba misma intacta: pisé leve, estrené brisas,
henchí también mi seno, y miré el mundo
y lo vi bueno. Bueno tú, padre mío, mundo frío, tú sólo.

Según apunta Leopoldo de Luis, en la frase «miré el mundo / y lo vi bueno» cree ver Bousoño la influencia del Génesis. Pero De Luis opina que «en realidad lo que el poeta hace es asimilar el mundo todo al padre, y aplicar a este la bondad que, desde él y por él, se refleja en el mundo».

La representación infantil del mar, como recuerdo indeleble de la infancia, es consustancial a muchos pasajes de *Sombra del paraíso* y el mar aparece representado en numerosos poemas de este y de libros posteriores como experiencia de libertad y de posesión del paraíso. Pero también en este pasaje hay mucho de autobiografía, como recuerda Leopoldo de Luis: «La familia Aleixandre tenía una casa en la playa, en las cercanías de Málaga, y el poeta refleja en estos versos su experiencia infantil, que dio también origen a varios pasajes de “Mar del paraíso”».

Hasta la orilla del mar condujiste mi mano.
Benévolo y potente tú como un bosque en la orilla,
yo sentí mis espaldas guardadas contra el viento estrellado.
Pude sumergir mi cuerpo reciente cada aurora en la espuma;
y besar a la mar candorosa en el día,
siempre olvidada, siempre, de su noche de lutos.

Pero, al contrario que en «Mar del paraíso», en el que se lleva acabo un regreso a la luz del mar de la infancia desde el presente adverso, de tierra y de polvo, lo que

se hace ahora es vincular el idílico recuerdo infantil a la figura del padre, de nuevo protector, convertido ahora en un bosque que le preserva contra el viento. Será posteriormente, en las tres estrofas finales, cuando el poeta, como suele hacer en todo el libro, refleje su presente negativo, que en el caso de este poema reserva para las últimas estancias poemáticas:

Padre, tú me besaste con labios de azul sereno.
 Limpios de nubes veía yo tus ojos,
 aunque a veces un velo de tristeza eclipsaba a mi frente
 esa luz que sin duda de los cielos tomabas.
 Oh padre altísimo, oh tierno padre gigantesco
 que así, en los brazos, desvalido, me hubiste.

Porque, en efecto, la zona más positiva de la composición se cierra en la estrofa sexta con una nueva imagen del padre que llegará a alcanzar en los últimos versos una dimensión telúrica, superior, mítica y gigantesca. Labios, ojos y brazos son las zonas del cuerpo paterno evocados al inicio de la estrofa para conducir, con expresivo superlativo a la exaltación final, antes de comenzar los espacios dedicados al presente, y al propio autorretrato del poeta.

Hay que aludir en este punto al momento biográfico en que Aleixandre escribe este poema, que Bousoño fechó el 21 de febrero de 1943. El poeta está escribiendo desde que compone «Primavera en la tierra», en septiembre de 1939, recién terminada la Guerra de España, en un ambiente de máxima desolación. En los meses siguientes escribe algunos poemas hasta febrero de 1940. Leopoldo de Luis relata el período de mudez que sigue a ese mes de febrero: «Ni un solo poema en seis meses. Ya sabemos que Vicente Aleixandre no canta nunca desde el dolor mismo. Y el dolor en una de sus más terribles pruebas se vino encima. El 9 de marzo una bronconeumonía desarrollada rápidamente. Cirilo Aleixandre deja de existir. Tenía setenta y cuatro años. [...] Fue una catástrofe íntima, un quedarse el alma a la intemperie». El poeta tiene cuarenta y dos años. Su familia queda reducida para siempre a su hermana y a él mismo.

Sigue una temporada de silencio muy dilatada, interrumpida en ocasiones aisladas por la composición de algún poema, pero pasan los meses. En 1942 no escribe nada más que tres poemas, y en 1943, en febrero, termina la composición dedicada a su padre. Han pasado tres años de la muerte de su progenitor. «Y como si hubiera estado anegado por un apretado dolor que impedía fluir el caudal lírico, comienza a escribir con regularidad los veinte poemas que completan el libro.» El 18 de noviembre de 1943 lo da por terminado.

La imagen que de sí mismo transmite el poeta se concentra en los versos finales de la elegía paterna y coincide desde luego con similares representaciones en otros poemas del libro, siempre tan cohesionado. La orfandad se hace patente y los elementos positivos procedentes de la naturaleza se convierten en negativos: la hierba ahora es triste y la imagen del padre, indeleble, inolvidable, se mantiene en los niveles de sublimación ya conocidos: forma sagrada, sombra amorosa...

Huérfano de ti, menudo como entonces, caído sobre una
hierba triste,
heme hoy aquí, padre, sobre el mundo en tu ausencia,
mientras pienso en tu forma sagrada, habitadora acaso de una
sombra amorosa,
por la que nunca, nunca tu corazón me olvida.

De nuevo, surgen elementos telúricos muy del taller visionario de Aleixandre. Surge la tierra, reiterada, conmovida por la grandeza del recuerdo. El padre convertido en memoria sigue ejerciendo un poder liberador y protector, en un mundo de tiniebla. Tanto tiniebla como tierra tienen connotaciones negativas como en tantos otros poemas de *Sombra del paraíso*. La tierra, tan presente en Aleixandre desde su descenso a los abismos surreales de *Pasión de la tierra* hasta su ascenso al paraíso y a la historia de “Primavera en la tierra”, uno de los poemas más excelsos de *Sombra del paraíso*.

Oh padre mío, seguro estoy que en la tiniebla fuerte
tú vives y me amas. Que un vigor poderoso,
un latir, aún revienta en la tierra.
Y que unas ondas de pronto, desde un fondo, sacuden
a la tierra y la ondulan, y a mis pies se estremece.

Como ha descrito Dario Puccini, «más allá de su casi general acento de vibrada emoción, estas composiciones ponen al descubierto movimientos anímicos bien profundos y revelan una crisis no contingente, sino existencial; y acaba estableciendo una sutil relación —hasta ahora contrastada o negada— entre el poeta y la realidad e inaugurando una andadura humana y comunicativa. Por tanto, la exploración de varias regiones del ser, iniciada bajo el vacío signo del pesimismo, se concluye en cambio con un imprevisto, pero en el fondo bien motivado, retorno al propio yo

resignado, en el doble refugio de las “benévolas” sombras del padre y de la madre, altas pruebas, en este caso, de los humanos (y carnales) límites)».

Pero yo soy de carne todavía. Y mi vida
es de carne, padre, padre mío. Y aquí estoy,
solo, sobre la tierra quieta, menudo como entonces, sin verte,
derribado sobre los inmensos brazos que horriblemente te
imitan.

La realidad de la carne frente a la metafísica de la sombra paterna benefactora establece ese contraste final y la unicidad del padre se define finalmente al ser inimitable. La imagen, ya establecida anteriormente en el poema, de los brazos paternos se ve destruida por el adverbio radical y convertida en enigmáticos «inmensos brazos que horriblemente te imitan». El poeta se retrata así solo y derribado, sin la protección paterna. En realidad lo que lamenta es su condición de «huérfano». Muy bien ha señalado Leopoldo de Luis que este poema «más que una elegía al padre, lo que se canta es la sensación de orfandad que el poeta experimenta.»

Poema de complejos contrastes entre enigmáticas luces y sombras, representa muy bien el mundo del libro al que pertenece, pero al mismo tiempo sobresale entre los restantes de *Sombra del paraíso* por su personal implicación autobiográfica, y confirma, en efecto, que Aleixandre en este libro habla de sí mismo, pero habla también del mundo.



Federico García Lorca, «Baladilla de los tres ríos»

El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos.
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada
uno llanto y otro sangre

¡Ay, amor
que se fué por el aire!

Para los barcos de vela
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada
sólo reman los suspiros.

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales.
Dauro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos!

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

Lleva azahar, lleva olivas,
Andalucía, a tus mares.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

Forma parte de su libro *Poema del cante jondo*; por tanto, se publicó en Madrid en 1931 como una especie de prólogo del que habría de ser su poemario dedicado al cante andaluz. Pero el poema, como todos los que componen la obra, escritos en noviembre de 1921, fue compuesto mucho antes; éste, en concreto, posiblemente en 1922, ya que el poeta lo incluye en una de sus cartas a su amigo Melchor Fernández Almagro en diciembre de 1922.

Se dio a conocer por primera vez en el número 5 de la revista madrileña *Horizonte-Arte, literatura, crítica*, en 1923, y luego en Nueva York, en un folleto de la Universidad de Columbia, homenaje a «La Argentina» (Antonia Mercé) en 1930. Allí recibió el título de «Balada de los tres ríos». Pero en la revista se tituló «Baladilla de los tres ríos (Popular)».

Nos hallamos ante un poema de corte muy tradicional, lo que ya pone de relieve el título de «balada», luego modificado con sentido afectivo en «baladilla». Tal tipo de poema pone de manifiesto que se va a tratar de un poema en teoría coral, que res-

ponde a ambientes de canto populares. Y en efecto, García Lorca maneja toda una serie de elementos estructurales encaminados a conseguir este carácter popular con su poema.

A la expresividad de esta canción contribuye plenamente la estructura estrófica de corte tan tradicional. El poema está compuesto por una sucesión alternante de cuartetos octosílabos, rimados en asonancia alterna en los pares, y un falso estribillo o versos que se repiten con ciertas variaciones y que van rimando con la cuarteta o mudanza que les precede. Se trata, pues, de una estructura tradicional de mudanza y estribillo aunque reformada por el poeta, ya que, por ejemplo, el estribillo es cambiante (alterna dos tipos) y las cuartetos finalmente serán sustituidas por dos pareados.

Nos encontramos, por consiguiente, ante una versificación de tipo tradicional, constituida por elementos pertenecientes a una larga trayectoria literaria, cuyos orígenes se remontan a la versificación medieval peninsular. Sin embargo, el estribillo ahora tiene una finalidad estructural y estilística muy concreta y distinta de la originaria, consistente en un simple acompañamiento coral. Aquí, por el contrario, la repetición de los versos, comenzados por la interjección tan expresiva y con entonación entre signos exclamativos, va interrumpiendo las evocaciones paisajísticas como queriendo en cada momento recordar el dolor producido por ese amor que se fue para siempre.

En torno a la tradicionalidad del estribillo, hay que destacar su procedencia de una canción popular de «Los peregrinitos» que fue recogida en Granada por Menéndez Pidal en 1924, y que es diferente de la versión de «Los peregrinitos» que difundió García Lorca. En la de Menéndez Pidal, según recuerda Mario Hernández, hay un estribillo que dice «Ay, ay, amor, ay, amor, ay, amor, ay, amante, / ay, amor, que no puedo olvidarte», que Lorca combinó, en este poema, con otro popular, recogido en su *Tragicomedia de don Cristóbal*: «Por el aire van / los suspiros de mi amante, / por el aire van, / van por el aire.»

Tal estructura, indudablemente, tiene una clara función estilística, ya que el poeta lo que pretende en esta canción es enfrentar o comparar las dos Andalucías que él tan bien conoce y ama. En todo el mundo poético lorquiano, sobre todo en su primera época, hay constantes referencias a la geografía andaluza, y frecuentemente adquieren el carácter de enfrentamiento o comparación. Aunque tales comparaciones pueden llevarse a cabo entre distintas capitales (Córdoba, Málaga, Sevilla, Granada) lo más frecuente en Lorca es la evocación contrastada de Sevilla y Granada como símbolos de las dos Andalucías, cada una con su idiosincrasia, la

andalucía occidental o baja (Sevilla) y la Andalucía oriental o alta (Granada). La primera se caracterizaría por su espíritu alegre, abierto, luminoso, cálido, mientras que la segunda estaría configurada por un mayor intimismo, una mayor profundidad e incluso tristeza y sentimentalismo recogido.

Tal manera de configurar el mapa lírico es la que constituye el tema central del poema que sirve de prólogo al libro más andaluz de los de Lorca, el *Poema del cante jondo*, por lo que no es de extrañar que finalmente, aunque escrito después de los poemas que componen la obra, figurase en el frontispicio de la misma como prólogo, fuera de la estructura del poemario. En efecto, son los ríos los que marcan los contrastes del paisaje y de la forma de pensar de las dos Andalucías. Si por un lado el río Guadalquivir se desenvuelve entre grandes plantaciones, lentamente extendido como un dios de la antigüedad, con la grandeza y amplitud que permite que naveguen barcos sobre él, los dos ríos granadinos descienden con rapidez en violento contraste entre la nieve (el Darro, ciertamente, nace en Sierra Nevada, entre el Veleta y el Mulhacén) y el trigo de los campos de la región y, en su intimidad, sólo permiten que por ellos remen los suspiros.

Los contrastes entre paisaje agrario son suficientemente representativos de los contrastes mentales que Lorca, en un determinismo muy asumido por el poeta, quiere hacernos ver entre las dos Andalucías, de manera que cuando, ya al final de la composición, se adelgacen los símbolos y se sutilicen las contraposiciones, todo se reducirá a meros elementos básicos: agua y fuego (fatuo) para Granada, viento o aire (con aroma de azahar) para Sevilla.

A pesar de lo que pudiese parecer, por su tono tradicional y sencillez de estructura métrica, el poema se destaca por su cuidada elaboración y por su trabajado estilo, que incluso podemos averiguar conociendo algunas correcciones que realizó el poeta a través de las diferentes versiones de la baladilla. Lo más destacable, muy dentro del estilo del Lorca de los poemas andaluces, es la gran riqueza metafórica y simbólica del lenguaje del poema, adecuado para el contexto de impresiones que el poeta quiere elaborar, con brevedad, para dar cuerpo a su determinismo paisajístico.

El lenguaje impresionista está forjado con una serie de ingredientes, entre los que se destacan las metáforas (nieve, trigo, que representan los campos de Granada, llanto, sangre, camino, reman, alta torre, viento, torrecillas... etc.). El dominio de la imagen, como base del lenguaje poético, era en estos momentos algo que Lorca intentaba tomando como modelos tanto la riqueza expresiva del lenguaje popular como algunos rasgos vanguardistas: esa sería quizás la filiación de las «barbas granates» atribuidas al río Guadalquivir, en cuya configuración se produce la simbiosis muy

lorquiana de clasicismo (los ríos se presentan en el escultura antigua como ancianos barbados) y vanguardia (granate, imagen de color estridente).

En un intento de explicación de tal color para el Guadalquivir se ha pensado en el enrojecimiento del río y de su vega por el sol brillante de Sevilla. Imágenes todas que reproducen, sobre la base de tonos fragmentarios, una realidad paisajística contrastada y configurada en dos opciones.

Otro aspecto muy interesante del estilo del poema lo constituye la economía verbal del mismo, es decir, la práctica ausencia de verbos, sólo presentes como meros enlaces de la construcción imaginística y simbólica del poema. Puesto que la baladilla se pretende configurar como una serie de cuadros plásticos, estáticos, representativos de las dos Andalucías, la ausencia de verbos es la consecuencia lógica de tal intención. Obsérvese que en la primera cuarteta sólo aparecen dos verbos de movimiento (va, bajan). y en la segunda, uno sólo, prácticamente insignificante, que se repite en la tercera cuarteta (tiene). En esta tercera aparece el único verbo metafórico de todo el poema (reman) que constituye la excepción de cuanto decimos. En la cuarta, no hay ningún verbo, y en los pareados apenas tres y uno de ellos repetido, todos también poco significativos y pobres (dirá, lleva, lleva).

Está claro, pues, que la urgencia del poeta es mostrar, estáticamente, los símbolos, y elaborar la representación de su Andalucía como algo permanente, por más que los ríos, entes de la naturaleza en movimiento, requieran verbos que esta actividad reflejan. Parece como si el poeta pretendiese asegurar que los ríos se mueven pero representan una verdad inmóvil: que cada Andalucía es como es.

En una conferencia que García Lorca leyó en Granada el 19 de febrero de 1922, en la época en que escribió la baladilla, se ocupó el poeta de la «Importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz llamado “cante jondo”», y allí hizo referencia el poeta a una serie de rasgos de este «cante» que definen muy bien, precisamente, el sentido, la temática y las cualidades estilísticas del poema que comentamos, como integrado en un mundo que Lorca, a través de su *Poema del cante jondo*, quiere exaltar y definir.

Destacaba Lorca en su conferencia que, aparte de lo musical, lo que interesan son los poemas y sus contenidos, la representación del Dolor y de la Pena, la «estilización», el «ambiente» y la «justeza emocional», las metáforas y, sobre todo, la capacidad de síntesis: «Causa extrañeza y maravilla —escribía Federico García Lorca— cómo el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales de la vida del hombre». Y final-

mente, haciendo referencia a las diferentes Andalucías, concluye: «Ya vengan del corazón de la sierra, ya vengan del naranjal sevillano o de las armoniosas costas mediterráneas, las coplas tienen un fondo común: el Amor y la Muerte...»

En tal contexto, inevitablemente hay que situar la «Baladilla de los tres ríos» y observar cómo este poema, igual que todos los que componen el libro, responde a un momento espiritual y anímico en que Lorca, encariñado como nunca con su tierra, iniciaba la universalización de lo puramente autóctono, al saber transmitir los grandes sentimientos humanos a sus canciones. La baladilla no es por ello sólo un poema-mapa lírico, sino que asciende a ser la representación de un mundo anímico extraordinario en el que se ven implicados poeta, paisaje, tierra y sentimientos humanos. De ahí, la presencia del estribillo con su contenido desolador, de amor que se fue y no vino, de amor que se fue por el aire. Tierra, agua, fuego y aire de un momento, de un paisaje y de un poeta de España.



Carmen Conde, «Un momento en Manhattan»

Y,
¿no piensas tú, Manhattan
(no piensas, lo sé; lo he visto
que careces ya de tiempo
para pensar), que tu ansia
de conseguir el espacio
cada día más te aleja
de tu origen...?

Las manos que te crearon
manos de los hombres son,
que ni ves tú desde arriba.
Esclavos tuyos inermes
se lo sacrifican todo
a tu verticalidad: por dentro
causan y curan heridas
que te infiere el uso duro.

¿Qué decides desde arriba:
 aprisionar a los astros
 valiéndote de los hombres
 que se pudren y sollozan,
 amargos desesperados...?

Mortal orgullo, Manhattan.
 Soberbio serás todo, altivo
 siempre pugnando del suelo
 que avariento se le agarra
 a tus raíces de hierro.

Porque sujeto te tienen
 aunque subas sin descanso.

En el mes de junio de 1974, Carmen Conde viajó a Nueva York para dar unas conferencias, invitada por diversas universidades norteamericanas. La impresión que a la escritora causó la gran ciudad, quedó plasmada en tres poemas, de diferente extensión y distinto metro, que agrupó con el título de «Un momento en Manhattan», y que incluyó al final de su libro *Corrosión* en 1975, cerrando un volumen para el que la escritora había construido una lírica existencial desgarrada y dolorida, en la que su análisis de la vida y del mundo revela preocupaciones e inquietudes muy profundas. La deshumanización del mundo contemporáneo, la pérdida de los más entrañables valores de la convivencia, de la relación con los demás, desata una poesía hondamente preocupada por la destrucción en esta hora del mundo. El poema que cierra la serie es el que nos ocupa, «Y / no piensas tú, Manhattan».

El atractivo, indudable, que para algunos poetas españoles ha tenido la ciudad de Nueva York, ha dado lugar a una muy nutrida literatura sobre la populosa urbe norteamericana. Rubén Darío («La gran cosmópolis»), Juan Ramón Jiménez (*Diario de un poeta recién casado*, *Espacio*), José Moreno Villa (*Pruebas de Nueva York*, *Jacinta la Pelirroja*), Federico García Lorca (*Poeta en Nueva York*), Pedro Salinas (*Todo más claro y otros poemas*), Rafael Alberti (*Versos sueltos de cada día*), José Hierro (*Cuaderno de Nueva York*) son nombres que han creado la historia de la visión hispánica de una ciudad absolutamente sobrecogedora. A tales poetas, se podrían añadir otros muchos, y un libro de un hispanista que vivió en Nueva York, Dionisio Cañas, lo glosa con lucidez. En efecto, *El poeta y la ciudad. Nueva York y*

los escritores hispanos constituye un original viaje por la poesía neoyorquina creadora de una singular y patética imagen de la ciudad. Pero en el libro de Cañas nada se dice de Carmen Conde ni de algunos de los otros poetas antes citados.

Nos podemos trasladar, tras estas reflexiones iniciales, unos años atrás en el tiempo a 1929, a Federico García Lorca y a *Poeta en Nueva York*. Muerte y violencia, frustración y angustia, muerte presente y muerte presentida, están patentes en tantos poemas de *Poeta en Nueva York*, como ocurre en esa especie de villancico laico, que no es otra cosa que «Navidad en el Hudson» cuando se nos ofrece ante nosotros una de las imágenes más representativas de la ciudad de Nueva York, el río Hudson, uno de los dos ríos que fluyen y dejan en su intermedio a la isla de Manhattan, en el centro mismo del gran Nueva York, donde vivió Lorca, ya que Columbia University está situada en el West Side, lindera con el barrio de Harlem. El Hudson, que baña la isla por el Oeste, es la representación de la sobrecogedora soledad de la ciudad, es la representación máxima del Nueva York gigantesco y temido, y su imagen aparece en el libro varias veces. Y sobre todo en un poema que constituye el centro mismo de la obra, escrito el 27 de diciembre de 1929, justo en plena Navidad de aquel año. Su título «Navidad en el Hudson»:

¡Esa esponja gris!
¡Ese marinero recién degollado!
¡Ese río grande!
¡Esa brisa de límites oscuros!
¡Ese filo, amor, ese filo!
Estaban los cuatro marineros luchando con el mundo.
Con el mundo de aristas que ven todos los ojos.
Con el mundo que no se puede recorrer sin caballos.
Estaban uno, cien, mil marineros,
luchando con el mundo de las agudas velocidades,
sin enterarse de que el mundo
estaba por el cielo.

Sabemos, por las cartas a su familia, que Lorca asistió, la noche del 24 de diciembre de 1929, a la Misa del Gallo en la Iglesia de San Pablo Apóstol, o de los Paúles, de Nueva York, situada en la esquina de Columbus Avenue y la calle 60, y allí escuchó todo el ceremonial del catolicismo norteamericano muy presente en este poema escrito unos días más tarde: «Después —escribe a su familia— fuimos a la misa del gallo a la Iglesia de los Paúles, donde cantaron una misa magnífica con coro de niños y oficiaron con una solemnidad sorprendente. Aquí pude ver lo vivo que está

el catolicismo en este país, porque tiene que luchar con protestantes y judíos que tienen en la acera de enfrente sus iglesias». Lorca, en sus cartas a sus padres y hermanos, suele ser muy optimista y benévolo, y constantemente ante ellos crea un clima engañoso de bienestar y entusiasmo que no se correspondía con la realidad. No podía hacer otra cosa, porque de otra forma su familia se hubiera alarmado.

Pero en su poesía, como a su regreso haría en sus conferencias y declaraciones, se muestra de forma muy diferente. Así de aquellos cánticos que describe con afecto, pasan al poema sensaciones muy diferentes. El *Aleluya* de Haendel se hace presente en sus versos con el coro entusiasta al que el poeta no se siente unido en absoluto: «Cantaba la lombriz el terror de la rueda... cantaba el oso de agua... y todos cantaban aleluya, aleluya... Cielo desierto... es lo mismo, lo mismo, aleluya...» El poeta se siente situado en uno de los momentos de mayor soledad de todo el libro, justamente esa misma soledad que es uno de los temas fundamentales en la obra. Y se siente solo, una vez más, entre la multitud, porque se siente alejado desde un punto de vista muy personal de la sociedad que rechaza su propia condición de amorador limitada y prohibida.

Los buenos lectores de Lorca saben que el viento, el aire, la brisa son representaciones simbólicas del amor y de su fuerza. La brisa de límites oscuros no puede ser otra que la realidad del amor tal como Lorca lo entiende. Amor que, como en los místicos, como en los *Sonetos del amor oscuro*, produce dolor: «ese filo de amor, ese filo». Y para confirmar esta realidad, aparece la palabra *hueco*, en el verso «lo que importa es esto. Hueco. Mundo solo. Desembocadura». En el «Nocturno del hueco», otro de los poemas claves de *Poeta en Nueva York*, expresa Lorca el significado de ese amor perdido y ya imposible que ha dejado en él un gran hueco personal y produce en él el gran hueco del mundo que le ordena, el vacío y la soledad. Ahora reitera ambos conceptos uniéndolos de nuevo y relacionándolos con la presencia del gran río, el río con el que el poeta se identifica, símbolo de la soledad, porque solo llega a su desembocadura. «Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura». Después de haber insistido una y otra vez en la soledad metafísica del poeta, de la ciudad y del mundo que le rodea: «El mundo solo por el cielo solo».

La soledad, el amor y un tercer gran tema de *Poeta en Nueva York* se hace presente en los versos de este interesante poema: la pérdida de la fe religiosa, que tiene otras representaciones en el libro como el poema «Grito hacia Roma» o «Iglesia abandonada» o en poemas relacionados directamente con el nacimiento y muerte de Jesús, como «Nacimiento de Cristo» o «Crucifixión», y especialmente este de «Navidad en el Hudson».

Podemos, ahora, dirigirnos a una representación más moderna de Nueva York, y leer el libro de Rafael Alberti *Versos sueltos de cada día*, de 1982, en el que el poeta, viajero, recoge en su «diario», las impresiones ante la ciudad, ante la gran ciudad por excelencia, como es Nueva York, cuya visión desarrolla sentimientos reflejados en distintos poemas, de soledad, de rechazo de la soberbia y de la opresión, en definitiva, quejas del anciano poeta ante la deshumanización de la civilización contemporánea, aspecto en el que coincide totalmente con otros poetas de su generación que, en senectud, acogieron similares reflexiones. Guillén, Aleixandre, Diego, Alonso... Alberti asume, con naturalidad, la ya forjada tradición de la poesía española en torno a la gran ciudad de los rascacielos, con el recuerdo indeleble de Federico García Lorca, que será protagonista de algunos de estos poemas. La imagen de Nueva York, en Alberti, responde a los cánones tradicionales.

En los poemas neoyorquinos de Alberti se pueden distinguir cinco símbolos básicos: el viento, las ventanas, la altura (nubes-cielo), los ángeles y la madrugada. Ante ellos el poeta adopta una triple y simultánea actitud poseída por sentimientos también muy lorquianos, de soledad, ignorancia e indiferencia. El viento, símbolo de la renovación de la naturaleza, no puede penetrar por los edificios mientras la ciudad siga erguida y desafiante. Las ventanas, que se han ofrecido «cerradas», «sin que nadie se asome» manifiestan una imagen de la ciudad orgullosa y hermética. Quizá el poema más llamativo es uno dedicado a las Torres Gemelas, impresionante poema que hoy tiene una especial actualidad dada su condición premonitoria:

Aquí no baja el viento,
se queda aquí en las torres,
en las largas alturas,
que un día caerán,
batidas, arrasadas de su propia ufanía.
Desplómate, ciudad, de hombros terribles,
cae desde ti misma.
Qué balumba
de ventanas cerradas,
de cristales, de plásticos,
de vencidas, dobladas estructuras.
Entonces entrará,
podrá bajar el viento
hasta el nivel del fondo
y desde entonces ya no existirá
más arriba ni abajo.

Por eso el poeta se encuentra solo:

Estoy solo, sumergido,
bajo un inmenso océano
de ventanas

con los ojos al cielo acribillado
de ventanas apagadas,
sin que nadie las mire.

La ventana se convierte así en el máximo símbolo de la incomunicación.

La soberbia de la ciudad se refleja en su altura, la misma que impide que el viento penetre y airee las zonas por donde transcurre el transeúnte. El viento se queda «en las largas alturas». Y reitera la soledad:

Vas solo, entre las nubes
altas, altas, muy altas
de los cielos más altos.

Y cuando está rodeado de esa altura advierte desde tan orgullosa posición lo injusto e inhumano de las dimensiones producidas por la ciudad. Los de abajo, degradados y reducidos, semejan a las hormigas:

Miro desde la altura,
desde esa inmensa altura.
Hormigas allí abajo.
Ciegas hormigas tristes,
allí abajo.

El proceso de deshumanización se acentúa cuando el poeta ve el mundo de las orgullosas alturas reflejadas en rascacielos que desprecian las *nubes* y los *cielos*, símbolos de lo natural, de la libertad frente a la opresión capitalista simbolizada por los grandes edificios deshumanizados.

La violencia de la gran ciudad y el sentido de la marginación social que anuncia la madrugada quedan recogidos en un poema de carácter narrativo, quizá el mejor de todo el conjunto, en el que, siguiendo también una línea interpretativa de la tradición neoyorquina en la poesía hispánica, nos da la imagen de un muchacho negro en el suburbano neoyorquino. Juan Ramón Jiménez, en su *Diario de un poeta recién casado*, legó magistralmente, en su texto «La negra y la rosa» una escena indeleble, con la que el texto albertiano guarda cierta relación:

Le arrancó el policía
—era un muchacho negro—
la pequeña botella de pobre naranjada
que sorbía en el metro.
Con un seco codazo, golpeó, sin moverse,
el cristal de la puerta en que estaba apoyado.
Luego, ufano, tranquilo,
se pasó a otro vagón
quedando en el cristal,
como una abierta araña furibunda,
su juvenil protesta.

Las imágenes negativas de la gran ciudad, reflejadas en la opresión policial y en la simpatía hacia el más débil, se concentran en el lacónico poema que precede al antes transcrito, en el que el día y el color blanco aparecen descodificados y adquieren componentes innovadores paradójicos y llenos de negros presagios: «Día en blanco, es decir, / que se ha muerto sin vida de su muerte.»

Soledad, incompreensión, incomunicación, indiferencia, son sentimientos que surgen de esta visión de la gran ciudad norteamericana como rechazo a lo que simboliza, sin duda su prepotencia económica símbolo del capitalismo y de la sociedad materialista norteamericana. La reacción del poeta se concentra en sus reflexiones cotidianas:

De todos modos voy,
indiferente a veces, por tus largos
tubos de sombra,
tus frías hondonadas de avenidas
con los ojos al cielo acribillado
de ventanas cegadas,
sin que nadie las mire.

Se trata, por tanto, de una visión de la ciudad y de una ciudad concreta de importantes resonancias literarias, que contiene unas reacciones vinculadas a la tradición literaria hispánica de la gran ciudad: deshumanización, opresión social, alucinación, soledad, indiferencia. Nueva York entra de nuevo en nuestra literatura a través de la mirada de un poeta de casi ochenta años, que experimenta, en curiosa transmutación literaria, los mismos sentimientos que muchos años antes, otro poeta, bastante más joven, había creado para la literatura española: Federico García Lorca.

Con ninguno de los poetas que llevaron Nueva York a su poesía tiene mucho que ver el libro *Cuaderno de Nueva York*, de otro gran poeta, José Hierro, publicado en 1998. Camina José Hierro por senderos propios. Vive en la ciudad como habían hecho otros poetas pero no dramatiza el espacio urbano, no lo hace tragedia, ni tan siquiera asombro. Se trata de un poeta contemporáneo, con actitud contemporánea ante una ciudad sumamente atractiva, pero una ciudad habitable, admirable.

La originalidad de Hierro se basa en tres aspectos fundamentales: vivencia de los lugares de la ciudad que a él le resultan más atractivos, como mera referencia local; superación de pasiones contrarias a la gran urbe; admiración y seducción vital por la ciudad y el mundo de la ciudad en los años noventa. Su realismo poético, si es que lo podemos llamar así, supera cualquier referencia establecida. El poeta vive en la ciudad. Y lo más interesante de esta afirmación no es «la ciudad» sino que «vive». Importa, habida cuenta de las anteriores anotaciones, reflejar la calidad y la intensidad de la poesía misma que este libro constituye. Y lo primero que llama la atención al lector es la estructura, sólidamente trabada, del poemario. Utiliza el autor, para relacionar los variados materiales que el libro construyen, dos voces poéticas, que expresa de forma gráfica por el uso alternativo de letra cursiva y letra redonda. El libro se compone de tres partes (tituladas y numeradas) un preludio y un epílogo. Las tres partes, como hemos adelantado, llevan títulos y el recuerdo de un poeta español en sus palabras evidenciado en una cita que constituirá el espíritu ideológico de cada una de las tres partes: I. «Engaño es grande» (Lope de Vega); II. «Pecios de sombra» (Antonio Machado). III. «Por no acordarme» (Lope de Vega).

Y volvamos a las voces poéticas: tanto el preludio como el poema que comienza la segunda parte, o el inicio del poema que comienza la primera y algunos otros encabezamientos de poemas o incluso poemas enteros, están escritos en letra cursiva: es la primera voz poética, la que justifica los poemas, la que contiene reflexiones metapoéticas, la que sitúa al lector en el marco urbano neoyorquino en el que los otros poemas van a tener su sentido y razón. No está en letra cursiva el epílogo, dado que pertenece por contenido y sentido a la segunda voz poética, pero se distingue formalmente del resto de la obra por ser un espléndido soneto endecasílabo, conclusión metafísica del libro.

Está claro que *Cuaderno de Nueva York* es, ante todo, un gran canto a la vida, desde el mismo preludio, un poema que busca, analiza y expresa el valor de la palabra, su capacidad de significar, con otras palabras, un mundo: en la ciudad de Nueva York, entre anuncios luminosos, signos de nuevos significados. Las palabras pasan por los vientos esperando que alguien las recoja. El poeta entonces recupera su anti-

guo papel de intérprete, de médium. Y, del otro lado, la segunda voz nos habla de la vida: de la vida frente al tiempo y a la muerte. Y ahí comparece el gran homenaje que en toda la obra se hace a Lope de Vega: al principio como definidor de la vida como engaño. Si el dinosaurio permanecía, en el corazón de Manhattan, por encima de los siglos y de los milenios, en cambio la vida es un engaño grande porque mientras transcurre se convierte en muerte. Así lo reflejan todos los poemas de esta parte («Viva y deje vivir», «Viva y mire vivir»), y lo cantan tantos elementos tópicos de la ciudad de Nueva York reflejados en mosaico inconexo pero coherente con la visión vital del mundo de este libro. La grandeza del verso libre es el cauce de expresión adecuado.

El centro del libro, la segunda parte, con Machado como patrón y referencia, está dedicado al mundo de las sombras, de los sueños: viaje al interior, a las galerías del alma, para recoger los restos del naufragio («pecios de sombra»). Poemas eneasílabos, heptasílabos, octosílabos, de andadura intimista, acordes con la inmersión del poeta a su propio interior. El camino de acceso es el sueño o la reflexión inconsciente, como la que el poeta hace ante su propia imagen frente al espejo (nueva entrada de Lope en el libro). Reflexiones que el poeta realiza «de pura sombra lleno»: memoria, olvido, amor, tiempo, juventud, hombres y mujeres que la vida poblaron, objetos que vivieron, con el poeta, una misma existencia. Y volverán de nuevo los versos de Lope a plantear la que será obsesión de la última parte: vivir y escribir. El poeta vive porque escribe o escribe porque vive. Eso es lo único importante y esa es la única verdad. Y vida nueva y nuevo intimismo personal como el sugerido por el «Villancico en Central Park», también con el Lope más candoroso al frente («Mañanicas floridas / del frío invierno...») que hace surgir un Hierro no menos entrañable.

Y ahora volvemos al poema de Carmen Conde. A pesar de estar escritos muchos de ellos junto al mar, o en la sierra, en momentos de descanso y de esparcimiento, los poemas del libro de 1975, *Corrosión*, representan otra de las decisivas revelaciones de su poesía, en aquellos años setenta, sobre todo a través del inmenso fragmento de la vida y el dolor que constituye la segunda parte de ese libro, «Digo palabras porque la muerte es muda», que, sin duda, formaliza una de las más apasionadas elegías de la poesía española contemporánea. Son muchos y variados los motivos, tonos y actitudes que confluyen en *Corrosión*, un libro que recoge poemas escritos durante más de una década, y que se abre con un poema prologal y un «Canto a la vida» espléndido, emocionado, existencial y vitalista, en el que entran a formar parte múltiples elementos procedentes de su propia poesía, de la naturaleza y de la vida misma.

Cuenta también este libro con un importante sector elegíaco, «Digo palabras porque la muerte es muda», escrito en 1969 y dedicado, directamente, al esposo muerto, nutrido por recuerdos, pero, más que por otros sentimientos, alimentado por el dolor y el rencor, la disconformidad con el destino, la rebeldía y la incomprensión, que va desgranándose en doloridos poemas, escritos día a día. Será «Corrosión» la sección más unitaria de todo el volumen, y en ella renacerá la luchadora disconforme, la inquieta denunciadora de los enemigos eternos del mundo y de la vida, los «sombrios siniestros buceadores de espacios abismales». La naturaleza y sus criaturas amables, la memoria, el día, la noche o la madrugada, todo se ve conmovido por el crimen y por el sufrimiento.

La corrosión de nuestro mundo, atacado por los espíritus adversos y destructores, va surgiendo en cada estancia de este diario poético concebido en caliente y día a día, dejando sentir la soledad sin sueño ni esperanza. «Si hablo palabras es porque la muerte es muda», se dice en el poema en el que el horror y la desesperación descubren el alma tapada de «avarientos cuchillos». Tonos que se reiteran en la más extensa sección del poemario, «En esta hora del mundo», en la que vuelve a comparecer el mal, el dolor, los espíritus adversos. Sólo la naturaleza es la vida, y el mar, una vez más, vuelve a ser refugio regenerador, espíritu cómplice, consuelo decisivo. La Vida, con mayúscula, sigue y la escritora quiere despedirse de ella, de las criaturas, de los hijos de los otros, quiere despedirse también de la memoria de sí misma.

«Un momento en Manhattan», finalmente, cierra este libro con tres composiciones, secuencias poéticas sometidas al horror de la gran ciudad, de la esclavitud, del sacrificio, de la geometría angustiosa, del orgullo y de la soberbia que causan opresión, desde esa ciudad, inmensa criatura oblicua, vertical y curva. Y en el poema que nos ocupa, la autora se enfrenta definitivamente a la ciudad opresora, se dirige a ella para reprocharle que, con su altura, con su altitud, se aleja de sus orígenes, Hay que observar en este poema cómo Carmen Conde asume algunos rasgos que pertenecen, inevitablemente, a la tradición poética hispánica de las visiones de la ciudad: altura, elementos geométricos, lucha entre los rascacielos y el cielo, esclavitud, orgullo mortal, soberbia.

Recupera Carmen Conde elementos que únicamente quieren mostrar un sentimiento que es común a todos estos poetas: deshumanización. Pero hay algunos elementos de novedad en esta nueva representación de la altiva ciudad. Si bien ella, la ciudad, quiere ante todo elevarse por encima de lo humano (las palabras de la escritora glosan esta intención con sus propias raíces: orgullo, soberbia, altivez), es su propia condición de arquitectura humana (y, en definitiva, de creación sometida al

defecto) la que impide esa elevación, porque sus raíces, imborrables, indelebles, ineludibles, están en el propio suelo, y al suelo atan a su propia altivez, sometiéndola, sujetándola y sojuzgándola.

Y otro de los aspectos que debemos destacar en esta impulsiva imagen de la ciudad de los rascacielos es la negativa relación, incardinada en la tradición de las visiones de la ciudad, entre ser humano y entorno, entre persona y ciudad. Aparecen entonces conceptos que están ya en García Lorca, por ejemplo: la podredumbre, el llanto, la ausencia de esperanza, cuando alude a «los hombres / que se pudren y sollozan / amargos desesperados». García Lorca en «La aurora» de *Poeta en Nueva York* había escrito: «La aurora llega y nadie la recibe en su boca / porque allí no hay mañana ni esperanza posible». Y los mismos hombres que se pudren y sollozan también los hallamos en el mismo poema lorquiano: «Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes / como recién salidas de un naufragio de sangre».

Como ocurrirá más tarde en Rafael Alberti, el proceso de deshumanización se acentúa cuando la autora ve el mundo de las orgullosas alturas reflejado en los rascacielos que desprecian a los astros, símbolos de lo natural, de la libertad frente a la opresión capitalista simbolizada por los grandes edificios deshumanizados.

Pero todo será inútil, finalmente, y, del mismo modo que la ciudad con sus altos edificios, con su orgullo mortal, está presa en su propio suelo, por encima de la deshumanización representada por su altivez, están presos los edificios, los rascacielos, en su propia condición de seres inanimados, sin alma, a pesar de su soberbia, de su altivez y de su orgullo.

Consuelo humanísimo, pero quizá desesperadamente inútil, de esta mujer luchadora contra la adversidad, que cerró sus poemas de *Corrosión* con las visiones rebeldes de la gran ciudad, una vez más tan inhóspita como inevitablemente atractiva.



Miguel Hernández, Tres poemas

I

A fuego de arenal, frío de asfalto.
Sobre la Norteamérica de hielo,
con un chorro de lengua, África en lo alto,
por vínculos de cáñamo, del cielo.
Su más confusa pierna, por asalto,
náufraga higuera fue de higos en pelo
sobre nácar hostil, remo exigente...
¡Norte! Forma de fuga al sur: ¡serpiente!

II

Me tiraste un limón, y tan amargo,
con una mano cálida, y tan pura,
que no menoscabó su arquitectura
y probé su amargura sin embargo.

Con el golpe amarillo, de un letargo
dulce pasó a una ansiosa calentura
mi sangre, que sintió la mordedura
de una punta de seno duro y largo.

Pero al mirarte y verte la sonrisa
que te produjo el limonado hecho,
a mi voraz malicia tan ajena,

se me durmió la sangre en la camisa,
y se volvió el poroso y áureo pecho
una picuda y deslumbrante pena.

III

Arena del desierto
soy: desierto de sed.
Oasis es tu boca
donde no he de beber.

Boca: oasis abierto
a todas las arenas del desierto.

Húmedo punto en medio
de un mundo abrasador,
el de tu cuerpo, el tuyo,
que nunca es de los dos.

Cuerpo: pozo cerrado
a quien la sed y el sol han calcinado.

La vida de un poeta contemporáneo, en pocos casos, es tan interesante para comprender su obra como en el de Miguel Hernández, cuya trayectoria existencial desde orígenes escasamente cultivados hasta un final patético, pasando por espacios de autoformación cultural y de compromiso político activo, tanto ha llamado la atención de los numerosos estudiosos que a su obra se han aproximado. Poeta excepcional, de gran fuerza y vitalidad juvenil mantenida siempre, fue también atento escucha de las novedades literarias más avanzadas de su tiempo, que le capacitaron para crear una poesía innovadora en cuanto a su formación, y personal en lo que a su ejecución se refiere, aunque siempre queda la duda de lo que el futuro de un poeta,

muerto a los treinta y un años, podía habernos deparado. Porque está claro que, si bien logró, como nadie en su tiempo, en el que tantos y tan buenos poetas hicieron su aparición en España, crear un obra personal en las distintas facetas que cultivó, no es menos cierto que su producción comenzaba a madurar cuando sufrió las dos grandes calamidades que la delimitaron y la condujeron por caminos inesperados: la guerra y la cárcel. La muerte, temprana y singularmente cruel, vendría a dar al traste con lo que se ofrecía como gran promesa de la lírica española en la época de mayor esplendor de su siglo.

No ocupa el desarrollo de la actividad poética de Miguel Hernández un lapso temporal excesivamente extenso. Los primeros poemas que publicó son de los últimos años veinte y la muerte le sobrevino en marzo de 1942. Poco más de una década de producción nos permiten, sin embargo, advertir una evolución muy intensa y una gran transformación de esquemas e intereses poéticos que van desde una obra inicial vinculada a la tradición a una poesía final, nuevamente vinculada a esquemas rítmicos muy tradicionales, pero de gran originalidad e intensa y patética emoción humana. En un escritor de tan corta existencia es raro establecer tantos espacios distintos como en Miguel Hernández, espacios que nos permiten asistir a diferentes momentos de una obra tan múltiple como variada. Y la explicación hay que hallarla desde luego en la intensidad de su existencia y en las múltiples experiencias vitales que definieron su poesía, su gran capacidad de creación y su extraordinaria vitalidad. Para acceder al conocimiento de su trayectoria hay que tener en cuenta la gran permeabilidad de un escritor que es capaz de asumir diversas influencias determinadoras de su personalidad a través del tiempo y forjadoras también de su originalidad incuestionable, entre el gongorismo, la escuela de Calderón, la huella de Quevedo y Garcilaso, la presencia de Pablo Neruda y Vicente Aleixandre, hasta integrarse en la poesía épico-lírica de la guerra y la oscura experiencia de la cárcel. Sobre estos espacios, brilla la fuerte personalidad de un joven poeta que va aportando sus rasgos propios.

Podríamos asegurar, sin temor a equivocarnos, que en la poesía de Miguel Hernández sólo hay tres temas, tres grandes asuntos que todo lo invaden y determinan, y que, por otro lado, son los tres grandes temas de la poesía de siempre: la vida, el amor y la muerte. Miguel vivió en carne propia la fuerza de estas tres grandes corrientes que vertebran toda su escritura poética y le dan sentido. Por eso, un poema suyo, del *Cancionero y romancero de ausencias*, de los poemas escritos en la época de la ausencia y de la cárcel, define tan bien su doctrina poética y su fuerza de muchacho noble, digno ciudadano y enamorado para siempre.

«Un oscuro presagio funeral —apunta José María Balcells— flota de continuo sobre el palpar enamorado del poeta, y el vivir, el amar y el morir pugnan con idéntica insistencia por dominar su aliento». En el momento del dolor y de la distancia, sus tres grandes temas se convierten en sangre de la pena, de esa «picuda pena» que veremos en otro de sus poemas, de ese pesar que convierte los tres inmensos motivos en sangre de su sangre, en tres sentimientos, en tres heridas:

Llegó con tres heridas:
la del amor,
la de la muerte,
la de la vida.

Con tres heridas viene:
la de la vida,
la del amor,
la de la muerte.

Con tres heridas yo:
la de la vida,
la de la muerte,
la del amor.

Merece la pena que reflexionemos brevemente sobre algunos aspectos que me parecen notables en esta bella canción. El primero es su economía verbal. Es un poema de los años cuarenta, escrito posiblemente en la cárcel, cuando el poeta se halla alejado de su amada, de su hijo, de todos sus seres queridos. Es un poeta triste y desolado, porque es un ciudadano derrotado, y un ser que ha perdido la guerra, que ha sido perseguido, y que ahora carece de libertad y además siente sobre él la injusticia de la condena, la proximidad de la muerte, impuesta por sus enemigos y sentida también en la propia salud. Pero la proximidad de la muerte no le hacen, por ello, renunciar a lo que más ama; la vida; y a lo que aún le mantiene en vida: el amor. La picuda pena se ha convertido ahora en herida, herida por partida triple que llaga su corazón como la llama de amor viva.

En tales circunstancias el poeta, que había transitado por caminos de hermetismo poético, que había luchado como nadie en su tiempo por adquirir una expresión poé-

tica personal, indiscutiblemente suya, vuelve a la sencillez de la canción tradicional y escribe este poema que es cumbre de economía verbal y de sencillez rítmica, como lo es la propia canción de tipo tradicional. La formulación poética se basa ahora en la síntesis, en la elipsis de todo aquello que recargue y adorne, para destacar únicamente el valor de las tres grandes palabras: vida, muerte y amor. Como señala Juan Cano Ballesta, «el pensamiento de Miguel Hernández, que está llegando a su máximo de hondura y concentración, gusta expresarse en trípticos de profundo sentido, que a veces se intensifican en forma de clímax, o aparecen al fin del poema como concentración y fruto de una reflexión profunda.» Tres palabras que Miguel Hernández pudo oír en una canción popular murciana, recogida unos años antes, por Alberto Sevilla:

Me dan la vida tus ojos;
tus ojos me la quitan,
y está luchando mi amor
entre la muerte y la vida.

Y siguiendo los prototipos de la canción tradicional, las tres estrofillas que esta componen se convierten en pura repetición alternada, ritmo interno cruzado y combinado en forma paralelística, para alternar la rima asonante que marca cada una de las tres palabras básicas: vida, muerte, amor, en un camino que va desde el anónimo hasta la presencia del propio poeta, en la tercera estrofa, cuando se identifica con el amor.

En un artículo publicado por mí en la *Revista de Occidente*, en 1974, decíamos de este poema que era un ejemplo de «paralelismo de inversión, dentro de la espléndida poesía paralelística de Miguel Hernández». En otras ocasiones —escribía yo entonces— la intención antitética de Hernández llega a producir inversión en los términos correlativos de sus canciones paralelísticas, con lo que se altera el orden lógico establecido y promueve en el lector efectos nuevos y originales muy expresivos de su estado. En esta canción invierte la posición del verso que contiene la proposición temática, que, por supuesto, es la más expresiva. El poema entonces es aparentemente sencillo en su estructura, debido a la expresividad de sus elemento y a pesar de la aparente paradoja. Tras la primera vista, se ofrecen al lector una serie de sugerencias que van variando conforme avanza el poema, pero que son las mismas. Sólo la variedad de su disposición en el texto produce la sensación de incremento significativo, que en realidad no es tal, porque son la mismas palabras las que funcionan

en cada parte del poema. Todo lo consigue el paralelismo de inversión, que, como se observa, es el único que realiza la función significativa del texto. Los elementos de construcción son los mismos, pero su posición alterada evoca distinta realidades. Puede comprobarse entonces hasta qué punto es importante la contextura formal de un poema de este tipo:

Llegó con tres heridas:
la del amor,
la de la muerte,
la de la vida.

Con tres heridas viene:
la de la vida,
la del amor,
la de la muerte.

Con tres heridas yo:
la de la vida,
la de la muerte,
la del amor.

«El mundo poético de Miguel Hernández —escribe Cano Ballesta— se puede concentrar, pues, en este hondo tríptico de elementos en perfecta correspondencia mutua»:

Vida = Amor + Muerte
Muerte = Vida + Amor
Amor = Muerte + Vida

La metáfora de la herida, perteneciente al lenguaje del amor pasión de los cancioneros medievales y de la mística, se convierte ahora en vehículo simbólico de toda la existencia. La herida, presente en otros poemas de Hernández, como por ejemplo en *El rayo que no cesa* («Sigue, pues, sigue cuchillo, volando, hiriendo») o en la «Elegía» que dedicó a Federico García Lorca («Muere un poeta y la creación se siente moribunda y herida en las entrañas»), llega en este poema a protagonizarlo de manera absoluta y a convertirlo en un resumen total de lo que ha sido toda su

poesía, y que podemos recorrer a través de algunos poemas significativos, con referencias muy llamativas a esos tres conceptos básicos, ya desde el primer libro, desde *Perito en lunas*.

Se inicia, en efecto, con la sorprendente aventura metafórica de *Perito en lunas* la etapa gongorina de Miguel Hernández. Indudablemente, el libro de 1933 se presenta como una gran inquietud de un poeta que aborda, entusiasmado por el gongorismo y por el impulso que los jóvenes poetas de la generación inmediatamente anterior han hecho de su dominio del lenguaje poético, y sobre todo de la imagen poética de don Luis de Góngora. Es muy posible que Miguel Hernández conociera la conferencia de García Lorca sobre la imagen poética en el autor cordobés, ya que se publicó en *La Verdad* (1926) y en *Verso y Prosa* (1927), revistas que sin duda conocería Miguel Hernández a través de Raimundo de los Reyes y José Ballester, sus editores en Murcia de *Perito en lunas*. La influencia de este documento y de otras aproximaciones a Góngora a través de Guillén y de los nuevos movimientos de vanguardia, hacen que el poeta desarrolle un decidido ejercicio de expresión plástica de la naturaleza en la que se ponen de relieve sus grandes pasiones: la naturaleza, tanto la vinculada a su paisaje personal levantino (palmeras, azahar, granadas, sandía, higueras), como la referente a su humana vitalidad, tan ricamente expresada con imágenes de potente y encendido sensualismo. Aunque, como hemos de ver inmediatamente, no sólo fueron los elementos tradicionales de su naturaleza levantina los que formaron parte del mundo poético del primer libro. Los Estados Unidos, con el poderoso atractivo que suscitaban entre los intelectuales de aquellos años en España, también están presentes en *Perito en lunas* como un elemento más, aunque bien atípico, de expresión de la apasionada sensorialidad del poeta oriolano.

Hay que descartar, entonces, de manera definitiva la calificación de frialdad que muchas veces se ha atribuido al contenido de las octavas y, en general, de todo *Perito en lunas* y de las poesías de esta época. Entre los poemas de este libro hay algunos de una sensualidad encendida que revelan el vitalismo natural que Miguel quiso imprimir a su poesía, siempre como reflejo de su sensibilidad y de sus pasiones. El notorio hermetismo que caracteriza todo el poemario, se convierte aquí en clave expresiva de irrenunciables manifestaciones de sensualidad. En la Orihuela de los años treinta, y en los ambientes en que Miguel Hernández se desenvolvía, no debía ser frecuente que un poeta dedicase una poesía a entretenimientos sexuales como los que Miguel recoge. Vaya esta reflexión sobre algunos de los poemas como expresión clara de la autenticidad de *Perito en lunas* no reñida con su tan repetido hermetismo. Y hasta tal punto esa es la gran cualidad del libro, una vez superada,

alcanzada y dominada la significación de las octavas, que Gerardo Diego la consideró la base de toda la poesía de Miguel posterior. Y fue Gerardo Diego quien, en 1960, aseguraba que para gozar plenamente esta poesía hay que entenderla y que hay que recrear en sentido inverso al sendero recorrido por el poeta: «Si nos quedamos a oscuras, aunque nos agrade el juego de imágenes que, borrosa su identificación metafórica, se nos quedan en gratuitas imágenes vagamente sugeridoras y verbales». Y tal es lo que sucede con una de las octavas más interesantes de *Perito en lunas*, la titulada «Negros ahorcados por violación»:

A fuego de arenal, frío de asfalto.
Sobre la Norteamérica de hielo,
con un chorro de lengua, África en lo alto,
por vínculos de cáñamo, del cielo.
Su más confusa pierna, por asalto,
náufraga higuera fue de higos en pelo
sobre nácar hostil, remo exigente...
¡Norte! Forma de fuga al sur: ¡serpiente!

La construcción del poema está basada, dentro de la más estricta retórica gongorina de los años veinte y treinta, sobre una sólida estructura metafórica, expuesta de forma correlativa para producir un agudo efecto de contraste, que viene formalizado por la estructura misma del poema y su conformación métrico-expresiva. Tengamos en cuenta que estamos ante una octava real, estrofa común a todos los poemas de *Perito en lunas*. Compónese la octava real, de acuerdo con su forma clásica, de ocho endecasílabos agrupados por rima alterna los seis primeros y cerrado el poema con un pareado final. La estructura habitual de la octava real, que recordemos que es la estrofa que Góngora utiliza en la *Fábula de Polifemo* y *Galatea*, se solía estructurar sobre la arquitectura de tres pareados, emparentados por las rimas de los seis primeros versos, y un pareado final resumen o conclusión de la octava. Esta condición y formulación clásica la utiliza Hernández en muchas de las cuarenta y dos octavas que componen *Perito en lunas*. Con ella se establecía una serie de contrastes progresivos de ida y vuelta, de forma pendular, que se cerraban con los dos verso finales. A este tipo de contraste de estructuras contribuye también poderosamente la forma del endecasílabo bimembre gongorino, utilizado habitualmente por Hernández en su libro de 1933.

Pero en esta octava, diferente a las del resto del libro, no suceden las cosas como en las demás. El tema no es el habitual de las restantes octavas, que suelen contener

un cuadro cerrado y descriptivo de algún elemento del paisaje o de las gentes que lo pueblan, con alto contenido simbólico. Si repasamos la lista de las octavas, veremos que muchas de ellas responden a la condición de cuadro, o mejor viñeta, de la realidad construida de forma redonda en sí misma: así, en la lista de las octavas que facilitó un coetáneo de Hernández, y que los editores pasaron a la condición de título de los poemas (entre paréntesis), vemos que responden a una estampa o escena, que podríamos incluso emparentar con Gabriel Miró, tan admirado de Miguel Hernández, y muerto muy poco antes de componerse *Perito en lunas*, en 1930: «Suicida en cierne», «Palmero y Domingo de Ramos», «Toro», «Torero», «Palmera», «Cohetes», «Palmero», «Monja confitera», «Yo: Dios», «Sexo en instante», «El barbero», «Gallo», «Serpiente», «Sandía», «Pozo», «Panadero», «La granada», «Azahar», «Oveja», etc.

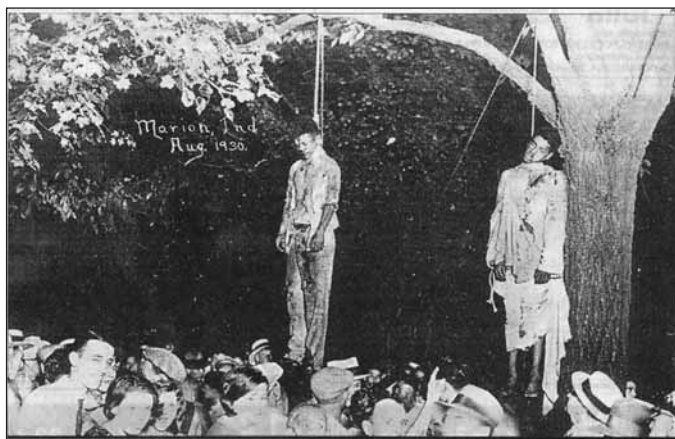
La que nos ocupa disiente desde luego, en cuanto al campo temático, del resto de los poemas, y figura ya al final del libro. Distinto es el tema y distinta también la forma de la octava como hemos de ver, pero no por ser diferente en cuanto a tema y estructura métrica se separa o se aleja del resto de las octavas, ya que, más bien al contrario, se integra con su personalidad especial, en el conjunto al que pertenece. En efecto, ya el título sorprende: «Negros ahorcados por violación» y la escena también, porque el poema lo que nos presenta es lisa y llanamente el ajusticiamiento de unos negros que son ahorcados al ser sorprendidos violando a una mujer blanca en Estados Unidos. La escena era, por otra parte, habitual en los Estados Unidos de los años veinte y treinta. Pensemos por ejemplo en los estados del Sur: Alabama, Georgia, Tennessee, por ejemplo.

En el poema se produce un enfrentamiento de contrarios como se ha hecho otras muchas veces en el poemario, cuyo motor principal es el enfrentamiento de sexos, constante en todo el libro: sexo masculino frente a sexo femenino que se evidencia en muchas de las octavas anteriores a ésta de *Perito en lunas*. Aquí, además de ese enfrentamiento, se produce un contraste entre dos mundos: el mundo de los blancos y el de los negros, el mundo de los americanos y el de los afroamericanos. De esta forma toda la octava queda construida sobre elementos de contraste de forma longitudinal, con el ritmo que está ya marcado en el primer endecasílabo, bimembre por cierto: «A fuego de arenal, frío de asfalto». Como dejó establecido hace ya muchos años Agustín Sánchez Vidal, se desarrollan a partir de ahí una serie de contraposiciones expresadas por correlación:

fuego frente a frío
 arenal (el desierto) frente a asfalto (la calle)
 Norteamérica frente a África
 nácar (blanco) frente a higo (negro)
 Norte frente a Sur
 hielo frente a serpiente.

Hay que llamar la atención sobre la metáfora arenal, que desarrolla desierto y fuego. El desierto es la sed y la sequía, pero también es el calor y el deseo, como veremos más adelante en el poema «Casida del sediento». Sed, sequía, arena y fuego como deseo y pasión. En el soneto de *El rayo que no cesa*, que comentamos a continuación, aparece con un mismo sentido «calentura», como enseguida veremos.

Adviértase del mismo modo la recurrencia constante a la bimembración del endecasílabo, que contribuye a soportar las correlaciones de elementos contradictorios: «A fuego de arenal, frío de asfalto», «con un chorro de lengua, África en lo alto», «sobre nácar hostil, frío exigente». Y dicho esto, volvamos a la escena descrita por Miguel Hernández. En realidad lo que nos muestra es a los dos negros (suponemos que son dos) colgados del árbol pendientes de una cuerda de cáñamo mostrando en su rostro la lengua fuera de la boca. En la segunda parte de la octava, Hernández nos cuenta con exactitud minuciosa las causas de la ejecución de estos individuos, que no es otra que la violación de una mujer blanca.



Linchamiento en la horca de dos negros, Thomas Shipp y Abram Smith, en Marion, Indiana, el 7 de agosto de 1930. Habían sido detenidos la noche anterior, acusados de robar y asesinar a un blanco trabajador de una fábrica y de violar a su novia. Una gran multitud irrumpió en la cárcel con martillos, golpearon a los dos hombres, y los colgaron. La foto es del fotógrafo local Lawrence Beitler.

La escena podía ser tomada de la crónica de sucesos de un periódico de la época. Pero Hernández la ha convertido en poesía y la ha concertado con el profundo simbolismo sensual que preside todo *Perito en lunas*, como libro especializado en la exaltación de la sensualidad del poeta y en la reflexión del enfrentamiento sexual reprimido. Las metáforas absolutas contribuyen al hermetismo del poema y a convertirlo, como advirtió Gerardo Diego, en un acertijo. Y no estaría de más hacer una enumeración de ellas, pensando que estamos ante un poema de sólo ocho versos. Indicamos la metáfora y a continuación su término real:

- fuego de arenal: la raza negra, los negros excitados, salvajes; el deseo, la pasión..
- frío de asfalto: los blancos de Estados Unidos, la civilización.
- de hielo: reitera la frialdad de la civilización norteamericana.
- chorro de lengua: la lengua fuera de la boca como un chorro de carne.
- África en lo alto, del cielo: los negros colgados en lo alto del árbol dibujándose en el cielo.
- vínculos de cáñamo: la cuerda.
- su más confusa pierna: fálico.
- asalto: violación.
- náufraga higuera: fálico.
- nacar hostil: cuerpo femenino.
- remo exigente: fálico.
- norte: los blancos.
- sur: los negros.
- serpiente: fálico, ardores y tentaciones, deseo, sinuosidad, con otras implicaciones de carácter bíblico (engaño).

Escasos han sido los comentarios que ha suscitado esta octava entre las de *Perito en lunas* en la ya abundante bibliografía hernandiana. Y llama tal circunstancia la atención por ser justamente, como hemos demostrado, una octava con un asunto atípico dentro del libro. Pero hay que justificar por qué Miguel Hernández incluyó esta escena de «crónica de sucesos» entre sus viñetas o estampas de *Perito en lunas*. Y para entender este texto, no hay como ir al único estudioso de Miguel Hernández de raza negra, el norteamericano de origen guineano Francis Komla Aggor, que escribió un interesante libro sobre el erotismo hernandiano: he aquí sus palabras y la con-

firmación del sentido de este texto en el contexto de *Perito en lunas*: «Con la octava XL (“Negros ahorcados por violación”) Hernández ya no sólo usa símbolos para referirse a los órganos sexuales sino que logra hablar directamente del acto sexual. Por ejemplo, detalla la violación de una mujer blanca por un norteamericano negro así (y viene el texto de los cuatro últimos versos de la octava). Parece —continúa nuestro amigo de Cleveland— que la “náufraga higuera”, junto con el remo exigente por la fuerza, se refiere al órgano sexual masculino que había penetrado el de la mujer. Los “higos en pelo” son los testículos desnudos. Sánchez Vidal facilita la comprensión de estos versos diciendo que la negrura de los violadores está reforzada por los la de los “higos” que contrastan con la blancura del cuerpo femenino. La apariencia sorprendente de la serpiente al final de la octava, entrecalada dentro de signos exclamativos tiene tres posibilidades de interpretación: puede ser órgano sexual masculino o el movimiento “ascendente-descendente” del violador o puede equiparar el engaño de la serpiente a la crueldad de la violación.» Añadamos algo más sobre la significación de higuera-higos en *Perito en lunas*, acudiendo a la octava XI, «Sexo en instante», en la que su presencia queda así explicada por Agustín Sánchez Vidal, en el contexto de la obra: «La higuera va ligada al sexo por multitud de motivos: los higos cerrados, semejan los testículos: abiertos, al sexo femenino. Sus hojas sirvieron de primer vestido a la mujer... Una parte de la tradición patrística atribuye a la higuera, y no al manzano, el papel de sustentáculo de la serpiente tentadora...».

Pero lo mejor de su intervención es la justificación del poema dentro del libro que Komla Aggor hace no sin un cierto reproche hacia los blancos que escriben teniendo a su raza como algo inferior o salvaje (Miguel Hernández desde luego incurrió en este tópico establecido, pero Aggor, gran admirador del poeta de Orihuela, se lo perdona y se lo acepta justificándolo). En efecto, esta es la conclusión del profesor guineano-norteamericano: «El poema seguramente provoca una curiosidad palpitante por los posibles motivos poéticos que lo inspiran, porque la referencia al negro norteamericano como el violador de la mujer blanca repite esa visión estereotipada que suele considerar a la raza negra norteamericana como violenta y sexualmente perversa, una mentalidad que predominaba particularmente durante aquellos años de la esclavitud en Estados Unidos.»

En el contexto general de *Perito en lunas*, la presencia de esta octava XL confirma que el libro en su conjunto posee una fuerte unidad, tal como ha señalado la crítica más reciente. Presidido todo el libro por la luna, en la que el poeta es «perito», todos los poemas giran en torno a la octava XXV, dedicada a la luna, como gran

fecundadora de la naturaleza y del quehacer del poeta. La luna es el hilo conductor de todo el poemario y el que le dota de homogeneidad «relativa», como ha advertido Sánchez Vidal: «Los objetos más dispares a primera vista se revisten de insospechados parentescos gracias a ese engarce temático, como un símbolo de la evolución en crecimiento del propio poeta, pero también paradigma de comportamiento para la Naturaleza, tan primorosamente descrita y tan incansablemente acechada como se nos presenta en sus octavas. El astro es, por tanto, el patrocinador de estos procesos telúricos que tanto le fascinan y la representación de la fecundidad y exaltación de la vida de buena parte de la obra hernandiana».

En tal contexto, surgen en la octava «Negros ahorcados por violación» similares elementos de exaltación de la sensualidad, indudablemente concentrados en las alusiones al sexo masculino frente al femenino que ya hemos advertido, y a la justa condena de la violencia que Miguel escenifica con morbosidad, seguramente reteniendo en su imagen la de alguna fotografía publicada en una revista ilustrada de los años treinta. Incorpora además al mundo de *Perito en lunas* la gran metáfora de Norteamérica, alegoría de lo exaltado, de lo sensual o de lo grandioso, que estaba ya presente en la poesía española del momento, desde Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez, y sobre todo desde Federico García Lorca y *Poeta en Nueva York*, con Walt Whitman al fondo. Ya en *Perito en lunas*, en la octava XXIV, «Veletas» la presencia de la bailarina negra Josephine Baker, en forma de metáfora, junto a unas sugeridas bailarinas negras etíopes, había revelado el atractivo que raza, y en este caso exuberante bailarina negra, despertaban en la sensualidad del joven poeta oriolano.

La escena trivial de una crónica internacional de sucesos, había adquirido por la magia del joven poeta y por su perseguido hermetismo, condición de poesía, y en este caso de poesía de tragedia y de muerte, pero también de amor-sensualidad y de vida-sensualidad, muy en consonancia con los signos permanentes de la obra hernandiana. No podemos olvidar, por otra parte, la presencia de la serpiente, con su simbología de metáfora plurisignificativa de engaño, sexo masculino, carácter sinuoso. La serpiente misma que estará presente también en el soneto de *El rayo que no cesa*, que comentamos a continuación.

La condición que le ha atribuido la crítica de genial obra maestra a *El rayo que no cesa* parece justificada por su indudable perfección. Veintisiete sonetos, distribuidos en dos series de trece más uno final, acoplados entre tres poemas distintos, demuestran hasta qué punto el poeta era consciente de que su libro debía revestir unas claras condiciones de ordenación. La única verdad de *El rayo que no cesa* es la manifestación del amor del poeta, amor apasionado y encendido en los límites de

la propia realidad, como destino trágico del hombre y como simbólica concreción de la dureza de su existencia. La presencia, en el primer poema, del cuchillo, cortante, heridor, pero también objeto deseado por su condición de simbólica vía de acceso al mundo del amor, nos integra en una concepción mítica de la pasión amorosa que inmediatamente, también en el mismo poema inicial, culminará en el símbolo del rayo, incesante, encendido, perenne, eterno, como lo es el amor del poeta y su destino.

La violencia sugerida, en un plano de alto simbolismo, por los objetos alegóricos antes señalados, nos sitúa en el clima apasionado y metafísico adecuado para comprender el alcance de este «rayo que no cesa», de este impecable libro hernandiano. El destino es tema central en el libro. Destino inseparable como el rayo, destino del poeta que se ve fatalmente conducido al mundo del amor tintado con el tizne de los negros presagios, revelador de la recurrencia insistente al color negro, que culminará en la imagen del toro. El poeta se ve arrastrado, «umbrío por la pena» hacia el gran presagio de la muerte que preside con tanta fuerza *El rayo* como gran parte de toda la poesía hernandiana, en especial a partir de este libro.

Ni siquiera la anécdota momentánea del limón tirado con gracia, símbolo también del ardiente deseo de la posesión sexual, nunca conseguida, puede ocultar lo que en definitiva es una «picuda y deslumbrante pena». Como el mar que insiste en deslizarse por la arena, una y otra vez, el poeta se ve prendido a esa pena fatal, a ese destino que insiste en presagiar. O como en el «Soneto final», que será el colofón de la gran prueba: el poeta se ve fatalmente arrojado a la acción corrosiva de la muerte a causa de su incesante pasión amorosa, rayo encendido que hiere a Miguel Hernández y transforma plenamente en la gran y dolorida pasión de su amor. Atrás quedan las imágenes rebuscadas y los juegos conceptuales, atrás la laboriosa actividad de Miguel consagrándose como uno de los mejores y más ricos y vitales sonetistas del siglo XX: sólo la palabra poética de este rayo mantiene encendida la llama eterna de una poesía que se concibió con pasión, pero también con sabiduría e inteligencia naturales.

En tal contexto, adquiere un especial significado, como representación del amor trágico que este libro protagoniza, el soneto que figura en cuarto lugar:

Me tiraste un limón, y tan amargo,
con una mano cálida, y tan pura,
que no menoscabó su arquitectura
y probé su amargura sin embargo.

Con el golpe amarillo, de un letargo
 dulce pasó a una ansiosa calentura
 mi sangre, que sintió la mordedura
 de una punta de seno duro y largo.

Pero al mirarte y verte la sonrisa
 que te produjo el limonado hecho,
 a mi voraz malicia tan ajena,

se me durmió la sangre en la camisa,
 y se volvió el poroso y áureo pecho
 una picuda y deslumbrante pena.

Interesa en primer lugar atender a la estructura rítmica del soneto, cuya conformación fonemática es uno de los grandes aciertos de su construcción literaria y cuyos efectos acústicos aliterativos son similares a los utilizados por el poeta en otros poemas de *El rayo que no cesa*. Así, es destacable la insistencia en los efectos sonoros producidos por los grupos consonánticos de la rima, basados en reiteraciones de consonantes velares y laterales vibrantes, con contrastes entre vocalización abierta y vocalización muy cerrada:

amargo embargo largo letargo

Tales rimas se combinarán y se abrazarán con otras, en las que también estarán presentes las vibrantes:

pura arquitectura calentura mordedura.

Hasta aquí las rimas de los cuartetos, cuyos fonemas se diseminarán en otras palabras del interior del soneto:

amargura amarillo duro
 mirarte y verte
 voraz
 durmió
 poroso y áureo
 deslumbrante

La insistencia aliterativa en las consonantes vibrantes se combinará en el soneto con agrupaciones de nasales, sin duda por asimilación con la palabra limón:

limón y tan amargo
 una mano
 no menoscabó
 sin embargo
 a una ansiosa
 una punta de seno

Tales complementos rítmicos eran frecuentes en Miguel Hernández, sobre todo desde que inicia su acercamiento a los poetas del Siglo de Oro. En su auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, de 1934, la aliteración es complemento rítmico en más de una ocasión utilizado. Así en este fragmento:

Yo te guardo, yo te velo
 siempre en vela, siempre en vilo;
 yo tu sosiego vigilo
 con mi amor que va de vuelo.
 No vuelvas a la ribera;
 si quieres lilios tempranos,
 no es preciso que tus manos
 se distancien de mi vera.

Para entender la estructura metafórica de este poema hay que volver a una imagen frecuente en Miguel Hernández, y que hemos visto en toda su plenitud en la octava de *Perito en lunas*, antes comentada, «Negros ahorcados por violación». La serpiente es símbolo del órgano sexual masculino, utilizada de forma reiterada, igual que la culebra, en los poemas de Miguel Hernández de los primeros años treinta. Incluso, la culebra, en su condición simbólica, presenta como la culebra real, su camisa. En este soneto, el símbolo de la serpiente estará sugerido por la camisa que figura el verso 12 y que será la alusión al órgano sexual masculino, tal como advirtió Marcela López en su *Vocabulario de la obra poética de Miguel Hernández*, cuando define, en segunda acepción, «camisa», como «piel del prepucio», siendo la primera acepción, según el DRAE: «Epidermis de los ofidios, de que el animal se desprende periódicamente después de haberse formado un nuevo tejido que la sustituya». Miguel Hernández utiliza en sentido sexual culebra y camisa en su poema anterior «Adolescente»:

Oye
 mudarse
 de camisa
 la culebra,
 fundada
 en un silbido.

Crece
 hasta
 almidonarse también
 bajo los negros
 higos.

Ya sabemos lo que significa higos, por lo que quedan claras las alusiones.

La otra metáfora fundamental en este poema es el limón, uno de los frutos preferidos de Miguel Hernández y presente en su obra constantemente. El limón es un fruto amarillo, de piel rugosa y ácido, frío para el poeta, y amargo. En un poema anterior cantó Miguel Hernández: «Oh limón amarillo, / patria de mi calentura». Naturalmente, el limón, tal como lo representa en la octava XI de *Perito en lunas*, es metáfora formal de los pechos femeninos, tal como en el mismo soneto se dirá un poco más adelante: «Una punta de un seno duro y largo». Y más al final, convertido ya en picuda pena: «poroso y áureo pecho». Y su presencia en este soneto alude con evidencias más que sobradas al deseo de poseer a la amada, deseo radicalmente reprimido por esta. Por eso el limón tirado con gracia es un limón amargo.

Veamos otra palabra fundamental en este poema y habitual en Miguel Hernández: «calentura». Para Marcela López es, lisa y llanamente, fiebre. Pero no queda muy claro que Miguel esté enfermo en este poema. Hay que ir algo más allá y advertir lo que significa en el lenguaje popular de la Vega del Segura, en su acepción más popular, la palabra «calentura», indudablemente excitación sexual. Así también en el poema antes aludido, titulado «Limón»: «Oh limón amarillo / patria de mi calentura». En «Hermosa-con crecientes» se dice:

No tengas ningún creciente
 de hermosura en tu hermosura,
 ¡ay!, sé hermosa simplemente,
 patria de mi calentura

Está claro que no se refiere a la fiebre causada por ninguna enfermedad.

Y finalmente vayamos a otra expresión muy importante en el poema: «se me durmió la sangre en la camisa». Según el DRAE, en una de las acepciones, «dormirse» es «adormecerse un miembro», entumecerse. Decimos: «se me ha dormido una piedad», «se me ha dormido un brazo». Al poeta se le durmió la sangre en la camisa: es decir se quedó frío, helado ante el corte represor que la amada le ha propiciado, lanzándole este limón tan amargo.

Reparemos, por último, en el significado de la metáfora «sangre», que los estudiosos han rastreado a lo largo de la poesía hernandiana y que siempre significa lo mismo, más que, como señala Komla Aggor (para él a Hernández «se le enfría la sangre por el *contacto físico* con su amada»), en realidad lo que refleja es la fuerza de la pasión sexual, que en este caso queda enfriada por el desdén de la amada. Pero no hemos de dudar de que lo significado por sangre es la propia potencia sexual, sobre todo si advertimos que en este soneto, en su primera mención, en los cuartetos, la sangre pasa de un letargo dulce a una ansiosa calentura, y en la segunda parte, ya en los tercetos conclusivos, se duerme la sangre en la camisa, y recordemos lo que significa camisa. Ocurre exactamente igual que en el soneto de Garcilaso de la Vega, el XVIII:

y es, que yo soy de lejos inflamado
de vuestra ardiente vista, y encendido
tanto, que en vida me sostengo apenas.

Mas si de cerca soy acometido
de vuestros ojos, luego siento, helado,
cuajárseme la sangre por las venas.

Es interesante observar cómo Miguel Hernández se sirve de la forma del soneto para distribuir su mensaje poético. Consideramos al poeta de Orihuela uno de los mejores sonetistas del siglo XX, y en *El rayo que no cesa* demostró sus capacidades no sólo de dominio de tan difícil forma poética sino también de renovación de sus estructuras. Agustín Sánchez Vidal demostró que la forma estricta del soneto era reflejo de la presión social a que Hernández estaba sometido, sobre todo por su amigo Ramón Sijé, que defendía el soneto como una especie de cárcel espiritual en la que se debía de encerrar un pensamiento. Lo cierto es que, tras *El rayo que no*

cesa, muerto Sijé, y liberado Miguel Hernández, sólo utilizó el soneto una vez, prefiriendo otros metros más libres.

En el que nos ocupa, este sentido represivo coincide plenamente con el contenido del poema. En cada uno de los dos cuartetos, aprovechando su estructura binaria, enfrenta dos versos contra otros dos, para exponer una situación en su relación con la amada: en el primer cuarteto se produce en enfrentamiento habitual tu-yo en las acciones verbales (me tiraste-probé) y en el segundo se reproduce la misma tensión entre la acción producida por la amada (el golpe amarillo) y la reacción del enamorado. Al entrar en los tercetos, es la estructura trinaría la que lleva a la conclusión y son ahora los dos tercetos a los que corresponde soportar el enfrentamiento del tú y el yo. En el primer terceto muestra la acción del tú, que hace al poeta comprender lo inútil de su «voraz malicia» porque la amada la rechaza (mira y ve su sonrisa, lo que está claro para él); en el segundo terceto muestra la reacción del yo y su renuncia: convertido todo el una picuda y deslumbrante pena. El nexo entre los cuartetos y los tercetos está perfectamente conseguido y está marcado por esa adversativa que comienza la segunda parte: «Pero al mirarte y verte...».

La capacidad poética de Miguel Hernández, y ese es uno de sus más sólidos legados a nuestra historia literaria, sobrepasa todas estas anécdotas expresivas para construir un todo armónico, un conjunto poético unitario y sólidamente trabado. Y, en el caso de este soneto, sin duda un elemento de unificación es el motivo del limón lanzado, de larga tradición en la literatura española popular y culta. El poeta del siglo XVII Don Luis Carrillo Sotomayor escribió un soneto «A un limón que le arrojó una dama desde un balcón» y Federico García Lorca, en una de sus suites («El jardín de las morenas»), incluyó un poema titulado «Limonar», en el que se dice:

Limonar.
Momento de mi sueño.

Limonar.
Nido
de senos amarillos.

Limonar.
Senos donde maman
las brisas del mar.

Limonar.
 Naranjal desfallecido,
 naranjal moribundo,
 naranajal sin sangre.

Limonar.
 Tú viste mi amor roto
 por el hacha de un gesto.

Limonar,
 mi amor niño, mi amor
 sin báculo ni rosa.

Limonar.

Cuando la amada lanza un fruto a su galán, algo está sucediendo, algo quiere comunicarle. Lope de Vega, maestro de Miguel Hernández, lo decía así en su comedia *El bobo del colegio*:

Naranjitas me tira la niña
 en Valencia por Navidad;
 pues a fe que si se la tiro
 que se le han de volver azahar.

Que viene de otra canción anterior, de tipo tradicional:

Arrojóme las naranjitas
 con las ramas de blanco azahar;
 arrojómelas y arrojéselas
 y voviómelas a arrojar.

De sus manos hizo un día
 la niña tiro de amores,
 y de naranjas y flores
 balas de su artillería.

Comenzó su batería
contra mí que la miraba;
yo las balas le tiraba
por doble mosquetería.

En una canción popular murciana, recogida por Alberto Sevilla, una muchacha dirigiéndose a un muchacho, dice:

Yo tiré un limón por alto
y se le perdió la molla;
yo te quise no pensando
que tenías otra novia.

Y en una canción popular recogida por Rodríguez Marín:

Un limón me tiraste
desde la torre;
en el alma me diste,
sangre me corre.

O la recogida por Fernán Caballero en *Cuentos y poesías populares andaluces*:

De tu ventana a la mía
me tirastes un limón,
el limón cayó en la calle,
el zumo en mi corazón.

Posiblemente son la expresión de la cumbre en la poesía hernandiana, los denominados «Últimos poemas», ya que en ellos confluyen toda la capacidad de inspiración del poeta unida a la fuerza de las circunstancias adversas. Temas trascendentales para Miguel Hernández, como la unión sexual y la generación del hijo, adquieren aquí un valor especial. El primero de estos poemas, «Hijo de la luz y de la sombra», es uno de los textos más elogiados de Hernández y con razón, porque en él percibimos con claridad la precisión de su estructura tripartita, creada para destacar los pasos firmes de un proceso genético evocado en intensidad humana particular. Otros, como «A mi hijo» u «Orillas de tu vientre» contienen el dolor y la fuerza del

recuerdo de la muerte y el amor. «Orillas de tu vientre», como algún otro poema de la serie final, nos devuelve uno de los temas preferidos de Miguel ya desde *Perito en lunas*, el del sexo femenino, que el poeta ha mantenido como constante a lo largo de su obra siempre, tanto en *El rayo que no cesa* como en *Viento del pueblo* («Canción del esposo soldado», por ejemplo) hasta llegar a esta versión final patética y de ausencia. «La casida del sediento», último poema que escribió a juzgar por su fecha, “Ocaña, mayo de 1941”, que se indica en algunas ediciones, reúne el dolor de la ausencia y la fuerza de la memoria:

Arena del desierto
soy: desierto de sed.
Oasis es tu boca
donde no he de beber.

Boca: oasis abierto
a todas las arenas del desierto.

Húmedo punto en medio
de un mundo abrasador,
el de tu cuerpo, el tuyo,
que nunca es de los dos.

Cuerpo: pozo cerrado
a quien la sed y el sol han calcinado.

Como recuerda Antonio Gómez Yebra, Miguel Hernández ya había utilizado las metáfora del oasis en el poema ya citado —escrito poco tiempo antes aunque en un contexto muy distinto— «Orillas de tu vientre», en el que se lleva a cabo un exaltado y sensual canto al amor satisfecho en su matrimonio, con una encendida exaltación de la esposa, deseada, amada y poseída:

en ti tiene el oasis su más ansiado huerto:
el clavel y el jazmín se entrelazan, se ahogan.
De ti son tantos siglos de muerte, de locura
como te han sucedido.

Corazón de la tierra, centro del universo,
todo se atorbellina, con afán de satélite
en torno a ti, pupila del sol que entreabres
en la flor del manzano.

Algo llama la atención en este poema nada más leer su título: «Casida del sediento». Al reutilizar la metáfora del oasis, Miguel Hernández se ha trasladado al mundo del desierto. Antes vimos lo que arrenal de fuego como desierto significan en la octava «Negros ahorcados por violación». La situación ahora es muy distinta. La esposa, la amada, sigue ostentando su condición de oasis, pero ahora resulta inalcanzable debido a la cárcel y a la ausencia, temas centrales del *Cancionero y romancero de ausencias* al que este poema pertenece. Frente al oasis, otra metáfora se desarrolla al inicio del poema, símbolo de la sequía, alegoría del propio poeta: «arena del desierto soy».

El mundo del desierto está relacionado, inevitablemente con el mundo musulmán o árabe, y por ello, por una vez, y siguiendo de cerca a su maestro Federico García Lorca, que tenía preparado para publicar su *Diván de Tamarit*, poco antes de morir asesinado en 1936, utiliza no sólo el título, sino también el género poético de la «casida», para el que crea un ritmo paralelístico propio de la canción árabe andaluza a cuyo ámbito pertenece la «casida». La de Miguel Hernández se halla compuesta de doce versos agrupados en cuatro semiestrofas alternadas dos de cuatro versos y dos de dos. El poema se abre con un cuarteto heptasílabo rimado en asonante aguda alterna (en -é), esquema que se repetirá en el segundo cuarteto (-en ó). Antes de llegar a este un dístico pareado de rima consonante compuesto por un heptasílabo arriesgado y un pentasílabo, esquema que repite en el dístico final.

Se trata por lo tanto de un poema de una gran fuerza rítmica, marcada por la uniformidad del heptasílabo tan solo combinado con dos endecasílabos. Hernández mezcla en la formulación de las rimas dos herencias: la asonante alterna procedente del romancero y de la poesía popular castellana, y sectores monorrimos, propios de la casida, ya que esta estrofa árabe era monorrima. Monorrimos y asonantes son los dos dísticos que además son también idénticos en lo que se refiere a la estructura morfosintáctica, ya que ambos dísticos ofrecen similar conformación morfosintáctica e incluso retórica: sustantivo-término real (boca y cuerpo) separados por dos puntos de la metáfora explicativa, compuesta a su vez de la misma estructura: sustantivo (oasis y cuerpo), adjetivo pariticipial en contraste (abierto-cerrado) y complemento comenzado por preposición a (a todas las arenas del desierto y a quien la

sed y el sol han calcinado). Las dos palabras iniciales de estos dísticos, se toman del cuarteto que las preceden, exactamente en ambos casos del verso tercero de cada cuarteto: *boca*, del verso «oasis de tu boca», y *cuerpo* del verso «el de tu cuerpo, el tuyo». Ambos, cuerpo y boca tienen un significado decisivo en la retórica hernandiana y más en sus poemas finales.

El significado de la casida es muy evidente: el poeta se manifiesta al comienzo del poema como víctima de la ausencia de la amada y por lo tanto carente de su cuerpo. La negación de la relación física convierte al poeta en un ser seco. El agua es la vida y la sed es la ausencia del agua. La presencia de la boca alude tanto al beso como a la posesión completa de la amada. La amada es el agua que da la vida. Su ausencia, su lejanía, produce la sed y la desesperación.

El poeta resume su sublimación simbólica de la boca de la amada en el dístico heptasílabo-pentasílabo. Recopila el mensaje para cual reutiliza todos los sustantivos: boca, oasis, arenas y desierto. Tan sólo incorpora al dístico una palabra nueva: abierto. Palabra por cierto muy importante en Miguel Hernández en este momento y nexo de unión del primer bloque del poema con el segundo. Porque frente al *abierto* del primer dístico estará el *cerrado* del segundo.

La segunda parte de la estructura del poema es algo más compleja. El cuarteto recupera en cierto modo el hermetismo a que era tan dado Miguel Hernández:

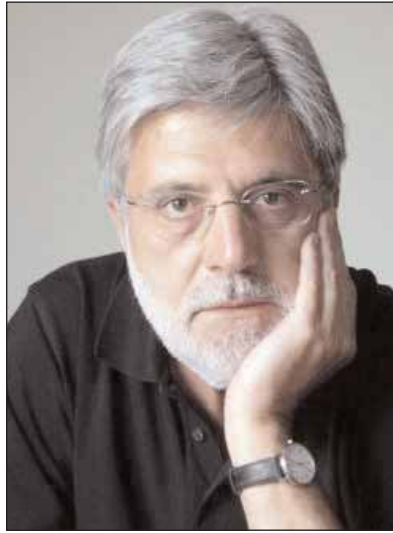
Húmedo punto en medio
de un mundo abrasador,
el de tu cuerpo, el tuyo,
que nunca es de los dos.

Si en el primer cuarteto el poeta se manifestaba a sí mismo como sediento, en este segundo el poeta manifiesta a la amada como capaz de saciar esa sed. Ya la definió en la sinécdoque *boca*, como fuente de la vida. Ahora es la sinécdoque *cuerpo* la que confirma que la amada es el pozo que posiblemente saciará la sed. Pero la palabra *pozo* no aparece hasta el dístico, aunque antes ha sido sugerida por medio de una perífrasis: «húmedo punto en medio / de un mundo abrasado». El pozo en el desierto es un «húmedo punto en medio de un mundo abrasador». La negación presente en el primer cuarteto (no he de beber) se confirma en el segundo (nunca es de los dos). Es decir, poeta y amada no lograrán jamás la unión física y espiritual en el amor conseguido, a pesar de que el poeta había ofrecido alguna esperanza en el primer cuarteto. En él aparecía la palabra abierto; pero en el segundo aparece la pala-

bra cerrado. Oasis abierto frente a pozo cerrado; luz frente a sombra (frecuentísimo contraste en los últimos poemas de Miguel Hernández); resplandor y brillantez frente a oscuridad; esperanza frente a decepción. Tan fuerte es el contraste entre ambas estrofas que incluso, como ha señalado Francis Cerdan, la primera parte del poema está presidida por vocales abiertas (sobre todo la a y la e) y la segunda por vocales cerrados (la o y la u): *arena, desierto, oasis, beber* frente a *húmedo, punto, mundo, cuerpo, tuyo, nunca, pozo*.

En la acción verbal del primer cuarteto todavía hay una esperanza de futuro, aunque ésta sea negativa (no he de beber), pero en la acción verbal del segundo cuarteto toda esperanza está perdida, todo se ha consumado, y el poeta habla ya de acción acabada, al retrasarse de nuevo en el último endecasílabo: él es el ser humano «a quien la sed y el sol han calcinado». El poeta que se había manifestado al principio del poema como sediento, como arena; ahora, al final, se muestra ya muerto, porque la sed y el sol le han calcinado. Del deseo posible, de la ansiedad de búsqueda aún esperanzada de la primera parte de la casida (que coincidiría con la ansiedad manifestada unos años antes en *El rayo que no cesa*) se ha pasado la patetismo final de quien todo lo ha perdido. La sed y el sol han calcinado al poeta en muy pocos años y su única esperanza de vida, la posesión de su amada, han desafortunadamente desaparecido. No hay luz, no hay oasis, sólo hay un pozo cerrado que nunca será de los dos: sólo sombra, sólo muerte.

Tres heridas, la del amor, la de la muerte, la de la vida, dominaron la poesía de Miguel Hernández. La lectura de todos sus poemas, teniendo en cuenta siempre estas tres constantes (amor, muerte, vida) e interpretándolas las tres como tres heridas, como tres rayos, como tres lunas, como tres ausencias, permitirá entender lo que significa la poesía de ese muchacho bueno y noble, sensible y digno, gran poeta y gran amador que fue Miguel Hernández.



Eloy Sánchez Rosillo, «La playa»

Nadie podrá quitarme —me digo— la ilusión
de soñar que ha existido esta mañana.
Se ha detenido el tiempo: oigo tu risa,
tus palabras de niño. Nunca he estado
tan conforme con todo, tan seguro
de mi alegría. Juegas junto al agua, y te ayudo
a recoger chapinas, a levantar castillos
de arena. Vas corriendo de un sitio para otro,
chapoteas, das gritos, te caes, corres de nuevo,
y luego te detienes a mi lado y me abrazas
y yo beso tus ojos, tus mejillas, tu pelo,
tu niñez jubilosa. El mar está
muy azul y muy plácido. A lo lejos,
algunas velas blancas. El sol deja
su oro violento en nuestra piel.

Me digo
que es cierto este milagro, que es verdad
el inmóvil fluir de la quieta mañana,

la ilusión de soñar el remanso dulcísimo
 en el que acontecemos como seres
 dichosos de estar vivos, felices de estar juntos
 y de habitar la luz.

Pero escucho, de pronto,
 el ruido terrible y oscuro y velocísimo
 que hace el tiempo al pasar, y la firmeza
 de mi sueño se rompe; se hace añicos
 —como un cristal muy frágil— la ilusión
 de estar aquí, contigo, junto al agua.
 El cielo se oscurece, el mar se agita.
 Siento en mi sangre el vértigo espantoso
 de la edad: en un instante, transcurren muchos años.
 Y te veo crecer, y alejarte. Ya no eres
 el niño que jugaba con su padre en la playa.
 Eres un hombre ahora, y tú también comprendes
 que no existió, ni existe, ni existirá este día,
 la venturosa fábula de mis ojos mirándote,
 la leyenda imposible de tu infancia.
 Estás solo, y me buscas. Pero yo he muerto acaso.
 Somos sombras de un sueño, niebla, palabras, nada.

La poesía de Eloy Sánchez Rosillo se distingue, entre otras muchas cualidades, por una interpretación del tiempo muy singular. En estas páginas, y a través del poema «La playa», podemos analizar la visión el tiempo y de los tiempos que el poeta lleva a cabo en un momento de su trayectoria poética.

Seguimos el texto del poema «La playa», de acuerdo con la versión ofrecida por la edición de *Autorretratos*, de 1989, pp. 29-30, reproducido sin variaciones en la recopilación de 1992, *Las cosas como fueron*, pp. 193-194.

El poema «La playa» pertenece al cuarto libro de su autor, Eloy Sánchez Rosillo (Murcia, 1948), titulado *Autorretratos* y publicado en 1989, en Barcelona, tras *Maneras de estar solo*, *Páginas de un diario* y *Elegías*, libros en los que ya había trazado su mundo poético y su estilo, hacia los que *Autorretratos* mantiene una fidelidad manifiesta. Su forma de expresar emociones, tan natural, tan clara, se mantiene en toda su entereza y formaliza la incuestionable condición de un estilo hecho, si

cabe aún más natural que antes, aún más depurado de elementos ajenos a todo lo que no sea la expresión más directa, caracterizada por el intimismo y la sencillez expresiva, mientras que su mundo poético se halla presidido por el permanente deseo de vivir el encanto del instante y procurar su permanencia, su eternidad, algo naturalmente imposible, lo que se traduce en un constante acento elegíaco.

Pero *Autorretratos* contiene elementos de innovación respecto a la poesía anterior, advertibles en la intensificación de las emociones otorgada a la palabra poética, más concentrada desde el punto de vista expresivo, más intensa en sus contenidos, más concisa y directa. Mantiene el poeta, sin embargo, su visión elegíaca, largamente experimentada en su poesía anterior. El tiempo era antes, sobre todo en *Páginas de un diario* o en *Elegías*, elemento inevitable de reflexión, porque tanto en un libro como en otro, era protagonista directo (del «diario» simbólico o de su acusado paso provocador de la «elegía»). Ahora el tiempo obsesiona si cabe aún más y reinicia los sentimientos elegíacos, pero en *Autorretratos* se hace desde dentro, desde el propio poeta que autocontempla el paso del tiempo y sus efectos sobre su propia realidad, tanto física como espiritual.

No olvidemos que el libro se titula *Autorretratos* y el subjetivismo viene declarado desde el mismo título, ya que es el poeta el que se reproduce por medio del arte en cada poema. Una de las más destacables incorporaciones de este poemario respecto a la escritura poética precedente de Eloy Sánchez Rosillo, es que el poeta comparece con su poesía con un solo objetivo: permanecer en el autorretrato correspondiente. Como el pintor que a sí mismo se retrata (se autorretrata), también en los cuadros de Eloy se representan, junto al poeta, la sensación transmitida por otras cosas u otros acontecimientos que suceden a su alrededor. Y también por otros personajes cercanos en el acontecer vital. La escritura es autorretrato, y el papel en el que se escribe el poema que leemos, es el espejo en el que el poeta se refleja con su inquietud ante el tiempo y ante la vida. Porque evidentemente no se trata de un tiempo cualquiera, sino del tiempo real del poeta, común al del lector, al que le transmite la emoción de su paso. En el autorretrato, además, puede haber un paisaje y unas figuras, tal como sucede en el poema que nos ocupa, «La playa».

Sánchez Rosillo había postulado, como Whitman, una poesía superadora del tiempo. La innovación que este libro aporta respecto a la poesía anterior es que la permanencia sobre el tiempo se subjetiviza aún más, y con la poesía han de permanecer los instantes vitales que han construido la existencia del poeta. La memoria de estos instantes y su expresión por medio de la poesía conduce igualmente a su permanencia sobre el tiempo.

Sánchez Rosillo es fiel exponente de una manera de hacer poesía muy original y poco coincidente con la de otros poetas de su generación. Inscrito en una importante zona de la lírica del último cuarto de siglo, vinculado en cierto modo, desde el punto de vista cronológico, a la estética de los postnovísimos, con ellos tiene alguna relación en lo que a escogimiento y sentido selectivo, elegante y cuidado de la escritura poética se refiere, sin olvidar el gusto por determinados ambientes especialmente emotivos, lugares, paisajes singulares, en cuyos ecos se conservan latidos de otros tiempos, que aún encantan o emocionan. Pero en realidad, Sánchez Rosillo comparte muy pocos elementos más con la estética postnovísima y se aparta de convencionalismos generacionales para buscar y lograr una más sincera representación de la existencia, de «la vida», como se titula el libro posterior a *Autorretratos*. Toda su trayectoria poética se ha alimentado de forma muy personal y autónoma de una clara reflexión sobre la existencia y sobre la manera de vivirla, sobre el tiempo y la memoria capaz de recuperar todo lo que su paso arrasó o condenó (o pudo condenar) al olvido. Del mismo modo, observa indudable originalidad en la concepción de la poesía como instrumento capaz de hacer vivir y revivir los instantes más entrañables de la existencia. Y en éstos como en otros muchos aspectos, Sánchez Rosillo ha trazado su propio camino que ha seguido, a través de los años, con total seguridad y fidelidad a sí mismo, mientras que ciertos elementos se han renovado conforme ha avanzado en su escritura poética.

El poema «La playa» es un buen ejemplo de cuanto decimos. Se trata de una composición de 37 versos endecasílabos y alejandrinos agrupados a la manera de la silva libre en dos series seudoestróficas de veintiuno y dieciséis versos, separados por una pausa interestrófica situada justamente en el centro de un alejandrino partido (v.21). El recurso del verso partido también lo utiliza el poeta en el centro de la primera serie paraestrófica (v. 15), donde es un endecasílabo el que soporta la pausa interversal. La estructura del poema, fundamental para la recepción del mensaje contenido en sus versos, es, por tanto claramente bipartita, y sobre ella gravitará la superposición de tiempos y personajes que se constituye en la base argumental de la composición.

Como es habitual en los poemas de *Autorretratos*, éste recoge una feliz escena cotidiana, vinculada a una fecha concreta. En la primera edición de *Autorretratos*, se indica, que el poema está escrito (y así queda fechado) el 23 de julio de 1986, lo que nos permite presumir la verdad y realidad del momento evocado. Es habitual en Eloy Sánchez Rosillo ofrecer al final de sus libros las fechas exactas a las que queda vinculado cada poema. Sin duda se trata de un gesto temporalista nada inocente en

un poeta como él. Y en efecto, podemos ver en este poema una escena inicial, en la que un niño juega en la playa mientras es contemplado por su padre que disfruta del encanto de la escena al tiempo que se admira de la alegría y vitalidad de la criatura y se llena de gozo de poder contemplar un momento de la existencia tan pleno y feliz. La luz y el sol llenan de esplendor radiante la escena mientras que el paisaje muestra su indudable belleza. El poeta se autorretrata en la escena y se descubre como un ser vivo, feliz y lleno de la luz de la mañana y de la vitalidad de la existencia. En la segunda parte se produce una interposición argumental negativa provocada por la superposición de otra escena y, por medio de un dispositivo retardatorio, el traslado a otro tiempo, a otra edad, a otro momento, en el que no existe la ilusión, ni la felicidad, ni la vida, que desbordaban la escena primera. El poeta vuelve a autorretratarse, pero ahora en su propia infancia, mientras que la primera escena desaparece y se torna en sueño, en niebla, en palabras, en nada. Como podemos advertir, en realidad lo que Eloy Sánchez Rosillo hace es descubrir aquí su propia identidad de hombre y niño en dos escenas consecutivas y simultáneas, para evidenciar, por medio de una retórica poética impecable, lo excepcional de ambos momentos y la íntima relación que entre ellos se produce, superponiéndolos y haciéndolos inevitablemente simultáneos e identificados en los últimos versos del poema. Sería entonces como un retrato propio desdoblado o duplicado, como sobreimpreso en el mismo lienzo, un retrato del mismo ser en dos tiempos diferentes, alejados y tan distintos. Pero es el tiempo justamente el que los enlaza y al mismo tiempo el que los separa y distingue. Es la edad la que marca la diferencia entre un mundo y otro, pero a la vez es la que identifica esos dos mundos hasta hacerlos uno sólo. Y es la memoria, en definitiva, la que solidifica ambas escenas en un mismo documento vital, una realidad viva, el poema en su totalidad y entereza. Tiempo, edad, memoria como elementos fundamentales de ese mundo y como constructores sólidos del mensaje poético.

Son muy interesantes los medios expresivos de que se sirve el poeta para conseguir esta difícil superposición escénica. Si advertimos los elementos constitutivos de la primera parte son evidentemente muy positivos. Las estructuras morfosintácticas se desarrollan con fluidez, y se van enlazando en una serie de unidades construidas de forma paralela. Pero ante todo hay una observación inicial, generadora del máximo subjetivismo, y al mismo tiempo de la ficción que el poeta quiere otorgar a este momento lleno de plenitud. Tanto en el verso 1 como en el verso partido 15 (en su final) se indica un «me digo», signo de ilusión, de ficción, de imaginación, de autoconvencimiento (recordemos que el hablante se está «autorretratando»). Posición que se confirma inmediatamente, al comenzar la andadura del poema, con referen-

cias muy claras al espacio de lo imaginativo, de lo fingido: «la ilusión de soñar». Justamente el «sueño» será uno de los cuatro elementos que formen parte de la clausura del poema, cuando al final de la segunda parte se enumeren los signos negativos en que el poema confluye.

La discusión entre ficción y realidad tendrá una ampliación muy clara en la segunda zona de esta primera parte. El poeta ha iniciado su poema aludiendo a la posible condición ficticia de su visión. Tras el verso partido (v. 15), tal consideración será sometida a una reflexión más detenida y profunda. Se habla allí de «milagro» (v. 16), de «verdad», y de «ilusión de soñar», para rápidamente ascender a una sublimación del momento y reiterar los elementos que cierran la primera parte, desarrollada en una gradación de adjetivos intercalados en las estructuras de la frase: «dichoso», «vivos», «felices», «juntos», «habitar la luz», que contrastará de forma muy aguda y efectiva con el final de la segunda parte, donde la gradación será negativa, aunque sólo habrá una coincidencia: el mundo de lo fingido, de la ilusión, del sueño, aquí tornado, de forma muy negativa, en final patético: «muerto acaso», «sombras de un sueño», «niebla», «palabras», «nada».

Digamos entre paréntesis que el poeta deja sentir la presencia de sus lecturas clásicas, constante por otra parte en toda su poesía. En este caso, al inicio del poema, en la parte más radiante y positiva hallamos el aliento renacentista del Garcilaso más positivo, aunque prendido a su «dolorido sentir» («Nadie podrá quitarme»: «no me podrán quitar»). Al final de la segunda parte, es el aliento barroco de Góngora el que cierra el poema con la tremenda gradación de «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada», llena de ascetismo abocado al nihilismo, que parece sentirse en el final del poema de Sánchez Rosillo con la misma fuerza y expresividad.

Observemos por otra parte, la insistencia del poeta en acciones verbales que tienen que ver con la vida y el vivir: el verbo existir, junto al verbo estar o el verbo ser son los que predominan, en positivo, en la primera parte del poema: «ha existido la mañana» se dice en el verso 2; «he estado tan conforme», en los versos 4-5; «el mar está muy azul», en el verso 13; «es cierto este milagro», en el verso 16; «es verdad...» en el verso 16; «acontecemos como seres», en el verso 19; «estar vivos, felices...», en el verso 20; y «habitar la luz», en el verso 21. Mientras que en la segunda parte, en la que se sigue insistiendo en los mismos verbos, estos se muestran en clave negativa: «Ya no eres el niño», se dice en los versos 29 y 30; «Eres un hombre», en el verso 32; «no existió, ni existe, ni existirá», en el verso 32; «estás solo», en el verso 34; «somos sombras», en el verso 37. Es decir, ser, estar, existir, habitar,

vivir... Reiteración prácticamente absoluta, encaminada a la expresión de la esencialidad vital de la reflexión, y contraste de tiempos, edades, vidas, momentos, retratos en definitiva del hablante.

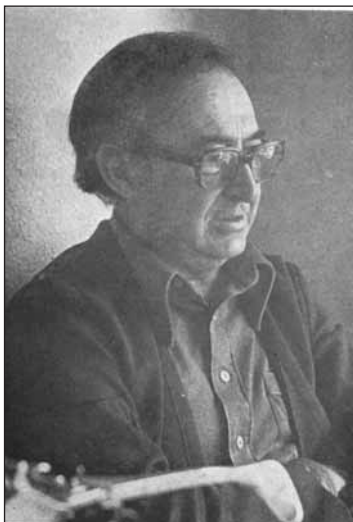
El mismo contraste entre ambas partes podemos advertir en la construcción de las escenas. Si en la primera, en la que seguimos los juegos del niño en la playa, en un plano muy positivo (aunque ya sabemos que puede ser una pura ilusión) se desarrollan las estructuras morfosintácticas de forma fluida, enlazadas en suaves paralelismos, que crean un ritmo léxico-semántico muy grato (vv. 7-12: «a recoger chapinas»; o «a levantar castillos de arena» o «chapoteas», «das gritos», «te caes», «corres de nuevo», «te detienes»; o «beso... tus ojos, tus mejillas, tu pelo, tu niñez jubilosa»), en la segunda, las mismas estructuras se utilizan en sentido muy negativo: así la adjetivación trimembre y polisindética del verso 22 («terrible y oscuro y velocísimo») o los paralelismos de frase: «el cielo se oscurece, el mar se agita» (v. 27), mientras con una clara retórica neorromántica se producen hallazgos semánticos sin duda de una notable eficacia expresiva: «el ruido... que hace el tiempo al pasar» (vv. 22-23); «siento en mi sangre el vértigo espantoso de la edad» (vv. 28-29).

Centrándonos finalmente en los dos grandes motivos que articulan el poema, hay que hacer referencia en primer lugar al tiempo: sin duda, las referencias a la edad y al tiempo son fundamentales en el texto para comprender la duplicidad del «retrato», pero al mismo tiempo para concluir en la obsesiva presión que tanto tiempo como edad ejercen sobre el poeta en éste como en otros muchos de sus poemas. Junto a la evidente sensación del tiempo, está el canto a las cosas, a los objetos, a los ambientes, a las luces y a los colores de una existencia, que se evocan con nostalgia, porque de forma elegíaca, se canta lo que se pierde; aunque en este caso hay que añadir el dato aportado por la segunda parte: se canta no sólo lo que se pierde, sino lo que no se tiene, lo que no se ha tenido y lo que no se ha de poseer: la infancia feliz.

Y en segundo lugar al otro gran motivo: la soledad. Si toda la primera parte es tan optimista es porque hay dos seres humanos «juntos» («dichosos de estar vivos», «felices de estar juntos», se dice en el verso 20, en otro bello paralelismo. Frente a la compañía, frente a la felicidad de compartir una escena y un momento, en la segunda parte, será la soledad la que amargue la evocación: «Estás solo, y me buscas», se proclama en el verso 36, cuando próximos a la conclusión aparece la mención de la muerte y abocarnos ya a la gradación metafísica y definitiva con que se cierra el poema, v. 37: «sombras de un sueño, niebla, palabras, nada».

«La playa» es un poema muy representativo del quehacer literario de Eloy Sánchez Rosillo, y, sin duda, revelador de su mundo poético a la altura de finales de los ochenta, cuando el poeta alcanzaba la madurez de una obra sólida y cohesionada, presidida por un manifiesto y constante análisis de la vida como algo digno de ser gozado en plenitud, aunque sintiendo de cerca los numerosos enemigos que la acechan y que condicionan la capacidad de existir y de gozar, de estar y de ser: el tiempo, la soledad, la muerte. Pero siempre habrá un momento feliz, en una playa, junto a un niño que rebosa vitalidad, en un paisaje luminoso y plácido en que gozar de los sentidos. Al poeta nadie podrá quitarle la ilusión de vivir ese sueño, porque la poesía, la palabra poética, es capaz de expresar lo que en «La playa» se expresa: gozo de los tiempos felices y melancolía de los que no lo fueron tanto.

Apéndice
UN CUENTO



Francisco Alemán Sainz: «Hay un ser humano bajo ese paraguas que pasa»

1.La lluvia hacía brillar la calle. Había estado el agua puliendo cuidadosamente las partes más reacias, pasando y repasando aquellos lugares donde pudiera haber más resistencia, mientras pequeños puntos de luz salpicaban la calzada, estrellándose desde los faroles del alumbrado.

2.La calle estaba solitaria. Por una escalerilla se precipitaban, rápidamente, unos hilillos de agua sucia. La sombra habíase retirado bajo el arco de una fachada, y estaba allí, tensa y palpitante, cercada por el murmullo rápido del agua.

3.Parecía que la calle estuviese acordonada, separada del mundo, y aun las pequeñas muestras de las puertas, con nombres de algún médico, de algún abogado, parecían lápidas con vistas a la muerte.

4.Lagrimaban los cristales protegidos por un leve tejadillo rojo. Se quejaba una puerta con ese tono agrio y desesperanzado de las viejas puertas. La hoja de una ventana golpeaba contra el marco tozudamente, con una pesadez extrema. Había pocas ventanas iluminadas. Punteaba la lluvia el silencio, haciéndolo más profundo, más inabordable. Hasta que, de pronto, pudo percibirse un rumor. Algo tan pálido que todavía no era capaz de significar nada.

Primero, era lejano; luego fue acercándose lentamente, adquiriendo regularidad, tomando forma.

5.Desde la ventana viose cómo un paraguas avanzaba bajo la lluvia. Brillaba la tela tirante, igual que las mejillas de un borracho. Avanzaba el paraguas con asombrosa lentitud, inhumanamente, enorme bicho de caparazón negro, solitario coleóptero bajo la lluvia.

6.Adelantaba cortos trechos, y la mirada, desde la ventana, podía creer que iría a estrellarse, a deshacerse contra las fachadas, a tropezar con un árbol o a desaparecer tragado por la boca redonda de un alcantarilla. Pero, corregida su ruta, tras unos instantes indecisos, el paraguas sorteaba los obstáculos y seguía su camino bajo el agua.

7.Había alguien cobijado en el paraguas: una respiración que hinchaba un pecho. No, no era posible pensar que el paraguas se deslizase solitario bajo la lluvia, como una máquina, o como un árbol. Aunque no era posible distinguir un gesto ni un rasgo. Forzado el anónimo, latía un corazón en el frío de la noche, y había una mano enguantada sujetando la curva del punto del paraguas.

8.Entró el paraguas en la calle y pudo percibirse, desde arriba, cómo se adelantaba la punta de un zapato sobresaliendo un instante de los límites de la tela. Sólo un zapato sucediendo a otro, relevándose sobre la acera de cemento, levantando pequeños golpes de agua bajo el pequeño tejado ambulante.

9.Pasó el paraguas las primeras casas de la calle. Algunas ventanas habíanse iluminado de pronto y podían verse espesas cortinas de agua. Aquel paraguas en la calle era portador de toda la soledad del mundo. Y bajo el, una frente podía recordar hermosos instantes, que, quizá, no volverían a repetirse nunca tal como fueron, tan cargados de sentido como cuando ocurrieron por vez primera.

10.Ahora, quien fuese, hombre o mujer, estaba en la soledad de la noche bajo la tela oscura y triste. Bajo el falso cielo enlutado, sin estrellas ni nubes, quedaba un rostro oculto, sin años, ni gestos. Pero en cualquier parte del mundo, en cualquier parte de la ciudad, quizá al alcance de la mano, habría una habitación que le perteneciera, y un crepúsculo, y unas cartas de amor y unos labios. Pero ahora era, simplemente, un paraguas a la ventura.

11.No había árboles a los que subir los ojos. Corría un airecillo helado. Cruzó

un automóvil adelantando sus dos conos de luz. Ya estaba el paraguas en el centro de la calle, junto a una barandilla de hierro oxidado, mientras por un río diminuto navegaban trozos de papel con la tinta corrida, hasta hacer que el perfil de la letra perdiera todo significado.

12. Al pasar junto a un farol, la luz se repitió en el tejido tenso del paraguas. Pero sólo fue un instante, y otra vez siguió el paso lento, oscuro, monótono. Ya estaba lejos. Iba cargado de posibilidades y de renunciadas, Dios sabe a qué destino, a qué silencios abocado. No se adivinaba a dónde, a qué lugar dirigía sus pasos. Y era esto lo más sorprendente: la falta de presunción, el mundo anónimo que le absorbía, que le iba devorando en el silencio de la lluvia.

13. De pronto iba a desaparecer y dolía que la calle se vaciase de nuevo. Estaba ya casi en el límite, a la altura de la esquina, con un pie levantado que iba a trasponerle desde la visión a la ausencia. Era un ser humano bajo el negro paraguas que le defendía de todo posible reconocimiento. Era un ser humano que iba a desvanecerse sin dejar, siquiera, el dato de una figura que se movía desde el silencio.

14. Se borró el negro caparazón, quedando, de nuevo, vacía la calle. ¿Por dónde pasaría su silencio más tarde? ¿Quién le aguardaría? ¿Dónde iría a descansar el cuerpo húmedo, frío, golpeado por el agua y por el viento? Ahora todavía era peor, porque se había esfumado toda referencia, aunque sólo fuese la borrosa y oscura de un paraguas que marchaba bajo la lluvia.

La actividad literaria más original y permanente, entre las muchas que cultivó Francisco Alemán Sainz (1919-1981), fue sin duda la narrativa breve, y más en concreto, sus cuentos. Tres colecciones de cuentos publicó Alemán Sainz en su primera época, la de mayor madurez como cuentista: *La vaca y el sarcófago*, de 1952, *Cuando llegue el verano y el sol llame a la ventana de tu cuarto*, de 1953, y *Patio de luces y otros relatos*, de 1957. Entre todos estos relatos, sin duda, el que ha alcanzado mayor resonancia posterior, por su originalidad y por su asombrosa construcción narrativa, es *Hay un ser humano bajo ese paraguas que pasa*. Pertenece a *La vaca y el sarcófago*, de 1952, cuyo texto tomamos de la edición de Baquero Goyanes.

El cuento hay que encuadrarlo en la literatura de la segunda Posguerra española y situarlo dentro de su corriente psicológica más preocupada por los enigmas de nuestro mundo y consciente de los aspectos adversos de la realidad, como pueden ser la incomunicación y la soledad. Integrado plenamente en las corrientes más inte-

lectuales de la narrativa de aquellos años, Alemán Sainz traza en este cuento un sombrío panorama de incomunicación, de paradójica irrealidad, que cifra en la deshumanización representada por un paraguas que lleva a alguien debajo. Un contexto en el que Alemán Sainz se ve inmerso y obsesivamente trata de analizar su significado profundo. Al final, sólo la soledad y el silencio, en un ambiente sombrío y borroso, suponen la conclusión a su angustiada reflexión sobre ese personaje ignoto. Según José Calero Heras se trata de un relato «doblemente sugestivo porque el personaje no tiene rostro, ni historia, ni vivencias determinadas, pero con todo, hay un ser humano. Lo titula *Hay un ser humano bajo ese paraguas que pasa*, y está formado únicamente por reflexiones que sobre la identidad de la persona se hace el escritor, desde la ventana de su casa, un día de lluvia, viendo evolucionar por la calle el negro caparazón de un paraguas.» Baquero Goyanes, en 1952, lo calificaba como cuento «en donde apenas hay sombra de argumento, sustituido por la sencillez de lo cotidiano, de ese inventar un destino al ser escondido tras el charolado anonimato del paraguas». «Creo, incluso, [...] que es uno de los mejor escritos del libro [...] Y creo, también, que difícilmente cabe extraer más limpia emoción de motivos tan sencillos, tan frágiles argumentalmente, como los que en tales cuentos has manejado». Y el propio Baquero Goyanes, en el estudio preliminar a su edición de *Cuentos* de Francisco Alemán Sainz, en 1981, dice de este cuento, después de referirse a otros relatos, como *La carta que no llegó a tiempo* o *Carta desde el pasado*, cuyos protagonistas no los llega a conocer el lector: «Se ve, pues, que éste fue para Alemán Sainz una especie de tema o motivo recurrente, manejado en no pocos relatos. En el titulado *Hay un ser humano bajo ese paraguas que pasa*, la tercera persona narrativa corresponde a la perspectiva del narrador que, desde lo alto de una ventana, un día de lluvia, ve avanzar por la calle un paraguas “con asombrosa lentitud, inhumanamente, enorme bicho de caparazón negro, solitario coleóptero bajo la lluvia”. Mientras el paraguas avanza por la calle, se piensa en quién podrá caminar bajo él, un hombre o una mujer, “un rostro oculto, sin años ni gestos”, un ser “rumbo a Dios sabe qué destino”. Y una vez que el paraguas atraviesa la calle y ésta queda vacía, todo se ha desvanecido ya, desapareciendo para siempre “el dato de una figura que se movía desde el silencio”».

De la lectura del cuento, se desprende, en primer lugar, su morosidad narrativa, con detenimiento en todos los detalles, hasta en los más nimios, lo que el autor hace con el fin de profundizar, psicológicamente, en los objetivos o fines del relato, que no son otros que mostrar un aspecto enigmático de la realidad, que roza lo absurdo, y la deshumanización protagonizada por una situación cotidiana y vulgar que se convierte, por virtud de la intervención del narrador, en excepcional.

Baquero Goyanes ya aludió a lo sorprendente que resulta en la cuentística de Alemán Sainz la presencia reiterada de la lluvia, justamente aún más sorprendente en un autor murciano y que vivió siempre en Murcia, donde, como sabemos, casi nunca llueve. Por eso consideramos la situación cotidiana, y también excepcional. Cotidiano es que la gente use paraguas cuando llueve, pero excepcional es que llueva en Murcia.

La lluvia es muy importante en el cuento, como hemos de ver con detalle, y es justamente la que abre el relato, antes que la calle, antes que la ciudad, antes que el paraguas, antes que el anónimo y no identificado personaje, protagonista, sin embargo, inevitablemente del cuento. También la lluvia cierra el cuento. Y además, la morosidad al describir la lluvia es muy destaca e incluso reiterativa. Y, luego, la calle. La calle es fundamental igualmente en el cuento. Los tres primeros párrafos tienen a la calle como objeto principal:

La lluvia hacía brillar la calle... (parr. 1)

La calle estaba solitaria... (parr. 2)

Parecía que la calle estuviera acordonada... (parr. 3)

La calle aparece nombrada en el cuento nueve veces (párrafos 1, 2, 3, 8, 9 (dos veces), 11, 13 y 14), y la lluvia siete veces (párrafos 1, 4, 5, (dos veces), 7, 12 y 14 (dos veces)).

No vamos a descubrir, porque está reconocida por los críticos e historiadores, la calidad literaria del estilo de Alemán Sainz, que trabaja su lenguaje con intuición y con gusto por enriquecerlo con juegos ingeniosos y sorprendentes, metáforas, imágenes o comparaciones, prosopopeyas y un largo etcétera, sin duda encaminados a crear un lenguaje adecuado no menos sorprendente que el propio relato y su argumento singular.

Por ejemplo: es muy llamativa en su estilo la presencia de greguerías del más puro estilo ramoniano, en las que la imagen, entre barroca y vanguardista, crea efectos sorprendentes. He aquí algunos ejemplos:

Las pequeñas muestras de las puertas, con nombre de algún médico, de algún abogado, parecían lápidas con vistas a la muerte... (parr. 3)

Brillaba la tela tirante [del paraguas] igual que las mejillas de un borracho... (parr. 5)

El paraguas: enorme bicho de caparazón negro... (parr. 5)

El paraguas: solitario coleóptero bajo la lluvia... (parr. 5)

Estas dos últimas metáforas hay que situarlas en el marco del expresionismo fauvista característico de la literatura de la Posguerra, al estilo de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, concesión de Alemán Sainz al tremendismo muy de aquellos años en la literatura española.

La soledad es el tema central de cuento y en todo momento se detalla su presencia y su realidad. La soledad y el silencio. Como Antonio de Hoyos resumía en su libro *Ocho escritores actuales*: «La soledad y la noche, la oscuridad y la luz dan el tono literario y el clima de color y de sonido, por donde cruza la imagen creada o la sombra corpórea que habla y piensa». Hasta cinco veces se alude al silencio, al silencio de la lluvia o al silencio metafísico de la soledad, en el cuento, insistencias que suponen obsesiva referencia a la falta de comunicación, a que aludíamos antes.

Punteaba la lluvia el silencio... (parr. 4)
 a qué silencios abocado... (parr. 12)
 devorando en el silencio de la lluvia... (parr. 12)
 una figura que se movía desde el silencio... (parr. 13)
 dónde pasaría su silencio más tarde? ... (parr. 14)

Aunque el silencio se ve alterado por la presencia intermitente de sonidos o ruidos producidos por la lluvia. Es muy sorprendente observar cómo en el breve espacio del cuento se puede llegar, por medio de reiteraciones de carácter obsesivo, a multiplicar la sensación de soledad, incrementada en el relato a partir de los intentos de identificar al personaje que se producen mediado el cuento, cuando se anuncia que (párrafos 9 y 10)

Aquel paraguas en la calle era portador de toda la soledad del mundo.(parr. 9)
 Ahora, quien fuese, hombre o mujer, estaba en la soledad de la noche... (parr. 10)

Tras lo cual, y para mayor obsesión, se suceden una cadena de negativos: *oscura, triste, falso, enlutado, sin estrellas, sin nubes, sin gestos... no hay árboles*, el aire es *helado*, el hierro está *oxidado*, el río del agua es *diminuto*..., para concluir en el párrafo 13 señalando que «se dolía» (expresión de dolor personal hasta este momento no manifestada por el hablante), y culminar en el párrafo 14 y último, con una

serie de adjetivos también negativos: *vacía, húmedo, frío, golpeado, borrosa, oscura...*

Son muy significativos también los efectos de luz y sombra que se prodigan a lo largo del cuento. Hay que partir, en lo que se refiere a la ambientación, del montaje de luz y sombra con el que está construido el cuadro nocturno en que se desarrolla el relato. Por medio de fuertes contrastes de luz/oscuridad, el lector irá descubriendo, conforme los suministra el autor, rasgos del espacio y del personaje, del entorno urbano en que transcurre la mínima acción. La perspectiva del hablante está situada en lo alto, y su visión desde arriba abajo formaliza la focalización del relato, y de ella depende, entonces, la perspectiva sesgada, incompleta, deficitaria, reveladora de la inseguridad y de la duda del ser humano perdido en el mundo. Son tres las referencias al punto de visión del personaje: párrafo 5: *desde la ventana*; párrafo 6: *la mirada desde la ventana*; párrafo 8: *desde arriba*.

Justamente, la deficiencia de esa visión, la deficiente perspectiva, será la que genere el enigma y justifique la desolación que es la base del argumento del cuento. Por eso, acabará predominando lo oscuro, lo negro, lo sombrío, sólo interrumpido por efectos fugaces de luz, debidos a las farolas y a los brillos y reflejos de esa luz en el agua de la lluvia y en el propio paraguas. Y así se pasará de *la visión a la ausencia*, como se dice en el párrafo 13, para añorar la imagen borrosa y oscura, a que se alude en el párrafo 14 y último.

En este ambiente de desolación deshumanizada, se produce, como contrapunto, un proceso de humanización de las cosas muy significativo, como si el autor quisiese transportar un sentido humano a los objetos, para lo que se sirve de personificaciones o prosopopeyas muy efectivas del tipo de sombra *tensa y palpitante, lagrimeaban los cristales, se quejaba una puerta, avanzaba el paraguas...*

Es muy interesante también la estructura del cuento que revela, por un lado, la maestría de su autor, y, por otro, su eficacia a la hora de mostrar los materiales narrativos de forma paulatina y sistemática. Evidentemente, se utiliza una estructura lineal, que se desarrolla y avanza conforme nuestro anónimo personaje avanza, y justamente la duración del cuento se corresponde con el tiempo en que se lleva a cabo el desarrollo del transcurrir del personaje por la calle.

Pero ha de advertirse que se produce una clara distorsión entre el tiempo real y el tiempo narrativo, aquellos que Baquero Goyanes denominaba *tiempo y tempo* en la novela. En efecto, el tiempo es el que tarda el personaje en su discurrir por la calle, seguramente un par de minutos, no más. La acción lo describe a la perfección:

aparece por un extremo de la calle, avanza, pasa por debajo de la ventana, desde la que es observado, y se aleja por el otro extremo hasta perderse en la oscuridad de la lluviosa noche.

El tiempo narrativo (*tempo*) es mucho más lento. El cuento tiene una duración muy superior al tiempo relatado, y es que el autor se ha detenido (por eso al principio hablábamos de morosidad narrativa) atendiendo a extremos y circunstancias ajenos al anónimo personaje, pero que configuran y ambientan su existencia real.

En realidad, el paraguas no aparece en escena hasta el cuarto párrafo, cuando ha transcurrido ya más del veinticinco por ciento el texto. El paraguas avanzará a su paso, pero la morosidad narrativa desarrollada por su autor hace que no llegue hasta el centro de la calle (suponemos que donde está situado el autor del relato, en su ventana), justo cuando ya el cuento ha transcurrido nada menos que en un setenta y cinco por ciento, y está ya abocado a su final.

A partir de este instante, tan solo, ya en el tramo final del relato, sólo se hará mención del paraguas en su camino hacia la ausencia, hacia la desaparición. Parece como si se acelerase el ritmo del cuento hacia su final, pero el paso de su personaje sigue su mismo ritmo de siempre (*lento, oscuro, monótono*, se dice en el cuento).

La estructura interna del cuento también observa una clara tendencia a la lentitud y a la morosidad, con las que el cuentista obtiene el efecto perturbador morbosamente obsesivo ante la presencia de ese personaje ignoto y su paraguas. En general, todo el relato presenta estructuras formales que van retardando el desarrollo del cuento, pero hay espacios en los que reiteraciones de elementos formales crean paralelismos, diálogos y reproducciones, que aumentan la morosidad y la lentitud.

Obsérvese, por ejemplo, el espacio, situado en el centro del cuento, en el que el autor-contemplador intenta identificar a la persona, al ser humano, que camina bajo el paraguas. La multiplicidad de estructuras bimembres y trimembres, que reiteran negativos, es muy llamativa. Estamos en el párrafo décimo, en el mismo centro del cuento:

Ahora, quien fuese, hombre o mujer, estaba en la soledad de la noche bajo la tela oscura y triste. Bajo el falso cielo enlutado, sin estrellas ni nubes, quedaba un rostro oculto, sin años, ni gestos. Pero en cualquier parte del mundo, en cualquier parte de la ciudad, quizá al alcance de la mano, habría una habitación que le perteneciera, y un crepúsculo, y unas cartas de amor y unos labios. Pero ahora era, simplemente, un paraguas a la ventura.

Primera identificación fallida: *quien fuese*; segunda identificación dubitativa y bimembre: *hombre o mujer*. Las estructuras bimembres se contagian y se multiplican (párrafo 10):

hombre o mujer
tela oscura y triste
falso cielo enlutado
sin estrellas ni nubes
rostro oculto sin años ni gestos
cualquier parte del mundo / cualquier parte de la ciudad

Para terminar con una estructura cuatrimembre de indefinidos, que distorsionan con su distinto campo semántico el paralelismo formal y estructural:

una habitación que le perteneciera
un crepúsculo
unas cartas de amor
unos labios

Estructuras adjetivales múltiples, del tipo de *oscura-triste* o *falso-enlutado*, hay muchas en el cuento:

la sombra tensa y palpitante (parr. 2)
la calle acordonada, separada (parr. 3)
tono agrio y desesperanzado (parr. 4)
silencio más profundo, mas inabordable (parr. 5)
referencia borrosa y oscura (parr. 14)

Como las hay de carácter morfosintáctico, mucho más complejas y advertibles, del tipo de

pasando y repasando (parr. 1)
de algún médico, de algún abogado, (parr. 3)
tozudamente, con una pesadez extremada (parr. 4)
adquiriendo regularidad, tomando forma (parr. 4)
con asombrosa lentitud, inhumanamente (parr. 5)
enorme bicho / solitario coleóptero (parr. 6)
a estrellarse, a deshacerse (parr. 6)
como una máquina / como un árbol (parr. 7)

E incluso estructuras trimembres:

lento, oscuro, monótono (parr. 12)

húmedo, frío, golpeado (parr. 14)

avanzaba bajo la lluvia / brillaba la tela tirante / avanzaba
el paraguas (parr. 6)

La distribución y el manejo de los materiales narrativos y de las estructuras formales en este cuento, llevados a cabo por Francisco Alemán Sainz revela su altísima calidad como autor de cuentos y sus capacidades, siempre tan valorada, para crear el ambiente adecuado, en el breve espacio de un cuento, en el que sugerir una inquietud, un pensamiento, una angustia, una idea humanizadora con la que configurar un aspecto de la vida, no exento de enigma, de duda, de magia, de asombro. Con tales mimbres, Alemán Sainz creó una de las más interesantes narrativas breves de la Posguerra española. Pasados los años, su vitalidad y su vigencia se mantienen en pie. Y una conclusión, también de Baquero Goyanes, para terminar: «Estos personajes que se desvanecen, que se sueñan, que se inventan, que existieron, pero de los que nada sabemos ya, dieron lugar, con sus presencias o sus ausencias, a algunos de los más bellos y personales cuentos de Alemán Sainz. El instinto naturalmente poético de su creador le hizo saber, siempre, que el cuento era una muy adecuada especie literaria para, en su menuda estructura, montar estos juegos de magia entre la ilusión y la realidad. La brevedad, la levedad del cuento, sustancia literaria fugaz que dura poco y tiende a desvanecerse en seguida, iba bien a esa temática, tan de Alemán Sainz, de personajes también fugaces, cuyo breve paso, evocación o invención, cargan de belleza la rápida andadura de unos relatos». *Magister dixit*.

ÍNDICE

Introducción	7
--------------------	---

TEXTOS POÉTICOS DEL SIGLO DE ORO

Garcilaso de la Vega, Dos sonetos	11
Lope de Vega, «Esta cabeza, cuando viva, tuvo»	33
Lope de Vega, «Blancas coge Lucinda»	47
Diego de Hojeda, <i>La Cristiada</i>	53
Francisco de Rioja, «A la rosa»	59
Luis Carrillo Sotomayor, «A las penas del amor inmortales»	65
Esteban Manuel de Villegas, «Sáficos»	71
Salvador Jacinto Polo de Medina, «Los naranjos»	77
Antonio de Solís Ribadeneira, <i>Hermafrodito y Salmacis. Silva burlesca</i>	85

TEXTOS POÉTICOS CONTEMPORÁNEOS

Vicente Medina, «Cansera»	93
Antonio Machado, «A José María Palacio»	103
Pedro Salinas, «Nocturno de los avisos»	111
Jorge Guillén, «Muerte a lo lejos»	123
Gerardo Diego. «Torero en Triana»	129
Vicente Aleixandre, «Padre mío»	137
Federico García Lorca, «Baladilla de los tres ríos»	149
Carmen Conde, «Un momento en Manhattan»	155
Miguel Hernández, Tres poemas	167
Eloy Sánchez Rosillo, «La playa»	193

Apéndice

UN CUENTO

Francisco Alemán Sainz, «Hay un ser humano bajo ese paraguas que pasa» ..	203
---	-----

Didáctica del texto literario

Recoge este volumen veinte comentarios de textos pertenecientes a poetas españoles del Siglo de Oro y contemporáneos, desde Garcilaso de la Vega a Eloy Sánchez Rosillo, con un apéndice sobre un cuento de Francisco Alemán Sainz. Contribuir a fomentar el gusto por la lectura de nuestros estudiantes de diferentes niveles, desde la ESO al Bachillerato y a las enseñanzas de Grado en el marco del EEES, es el objetivo de este volumen, así como mostrar distintas maneras de enfocar un texto literario. Como muy bien explicaba el profesor Mariano Baquero Goyanes, cada texto admite interpretaciones y críticas distintas, por lo que en estos comentarios se atienden tanto aspectos formales y estructurales como cuestiones temáticas, ideológicas, históricas, sociales o contextuales, que no pretenden otra cosa que enriquecer y ampliar una primera lectura.

